الشعلة الكبيرة

.. وكان ثمرة ((ناضجة)) حين سقط .. ولكنها ثمرة لن تجود بمثلها شجرة الحياة في هذا المجتمع ، لا لعقم فيه لان الامة التي اعطت طه حسين تستطيع ان تعطي غيره ، ولكن العصر عصر البطولات الجماعية والمعجزات الجماهيرية .

ولا نقول بانا خسرناه ، فقد أعطانا آخر قطرة من دمه وآخر عصارة من روحه ، وأدى رسالته الاجتماعية والفكرية والادبية كاملة ، ولعله كان ظاهرة من ظواهر العافية في امتنا العربية ادت مهمتها وانتهت .
كان عظيما في سيرته الذاتية ،

وكان عظيما في مواقفه الفكرية والاجتماعية ،وعظيما في عطائه ، وعظيما في ريادته واضاءة العتمات .
لقد واجه الحياة بائسا في زمن لا يتحرك فيه الامن يملك ، مطفأ العينين في زمن يحتاج المرء فيه الى اضعاف عينيه ليضيء روحه وعقله ، مقيدا بالف شرنقة في زمن يحتاج الاحرار الى اكثر من حريتهم ليحققوا حلمهم ، ولكنه رغم كل هذا نجح في المعترك وكانت استجابته بمستوى التحديات التي واجهته .

ومن هنا كانت مواقفه الفكرية والاجتماعية عظيمة وعنيفة وحادة ..

فلقد وقف بمفرده في ناحية ووقف الفكر الادبي الرجعي في ناحية اخرى حين تصدى لتصحيح الذوق والدراسات الادبية [في الشعر الجاهلي ، حديث الاربعاء ، من حديث الشعر والنثر ، مع المتنبي ، تجديد ذكرى ابي العلاء المعري .. الخ] .

ووقف بمفرده في ناحية ووقف الازهر بعلمائه وتلامذته ورصيده في ناحية اخرى حين قصد للاصلاح الاجتماعي [من بعيد .. جنة الشوك .. جنة الحيوان .. الخ] .

ووقف بمفرده في ناحية ووقف المؤرخون العرب واحفادهم في ناحية اخرى حين تصدى ليؤرخ صدر الاسلام [الفتنة الكبرى ، علي وبنوه ، مرآة الاسلام ، الوعد الحق ، على هامش السيرة ..]

ووقف بمفرده في ناحية ووقف الفكر المغلق على نفسه في ناحية اخرى حين طفق يترجم عن اليونانية والفرنسية والانجليزية [اوديب وثيسيوس ، من الادب اليوناني ، من هناك ، الوان .. الخ] .

وتبعا لكل هذه المواقف كان نتاجه ثرا وافرا : في النقد الادبي ، والرواية والاقصوصة ، والترجمة ، والبحث [المعذبون في الارض ، الايام ، شجرة البؤس ، دعاء الكروان .. الخ] .

وخلاصة القول : كان شعلة حياة ووعي في جميع الدروب التي سلكها ، توهجت وانارت حتى نضب زيتها ..

واعترافا من [الاقلام] بفضله ، ولعدم تمكننا لاسباب طباعية من ايفاء حقه في هذا العدد تقرر اصدار ملف خاص به في العدد القادم فالى ذلك نستعرعي الانظار..

رئيس التحرير

الحوار في القصيدة الجاهلية ـ القسم الثاني

د. نوري حمودي القيسي

اقتصرت فى حديثي الاول ، وانا اعرض لظاهرة الحوار في القصيدة الجاهلية على ايراد نموذجين كبيرين من النماذج التي لمست فيهما وضوح الظاهرة ، وتجسد الحوار ، وابراز الاتجاه المتمكن في نفوس اصحابهمـــا . ولم يكن غرضي من ذلك الا التمهيد للدخول الى طوايا الفكرة ، واستقراء مظاهرها المتعددة ، وتلمس الفكر الشـــعري المبثوث في ثنايا الابيات . والاهتداء بعد ذلك الى النموذج المتكامل الذي وضعه الشعراء الاوائل لهذه الكيفية التي اصبحت تقليدا متفقا عليه ، وقاعدة تحتذى فى السلوك الحسي . ويمثل الحوار الذي اخذ هذا الشكل فى القصيدة الجسر الفكري الذي حاول الشعراء استخدامه لنقل افكارهم الى الناس ، وايضاح العلل التي وجدوا انفسهم ملزمين باتخاذها ، ليبسطوا لهؤلاء الناس المبررات التى دفعتهم لذلك حتى اصبح بامكاننا ان نفرد الشعراء الى مجاميـــع تمثل كل مجموعة فكرة تدافع عنها . فمجموعة تستخدم الحوار لتدافع عن فكرة الكرم والبذل والعطاء والانفاق ، ومجموعة اخرى تستخدم الحوار لتدافع عن حب المخاطرة ، وتجشم الاهوال ، والغزو . ومجاميع أخرى تستخدم الحوار لتحاول ايقاف اللائمين على شرب الخمرة عنـــد حدهم او تحاول التبسط من خلال احاديثها في استحداث الصور اللاهبة والاشكال الخيالية التي ترتسم لهم ، او تحاول اظهار الدوافع التي تختفي وراء شحوب اجسامها ، لاتخاذ ذلك مبررا للحديث عن دوافع الحزن الذي اعتراهم ، وفلسفتهم في ذلك ..

والشعراء في كل مجموعة من هذه المجاميع تلتزم اسلوبا محددا وصيغا شعرية متفقا عليها ، والفاظا واشكالا درجوا على استخدامها حتى اصبحت اتجاها يجمع بين الاساليب والمعاني والالفاظ .. واصبح الشاعـــر مقيـــدا بذلك ، ملتزما بما هـــو مفـــروض عليـــه ، يعرف مواقع خطواته وهو يتحدث عن كل موضوع ، ويعطي الصفات المتفق عليها لكل متسائل . ويمنح الجو الشعري الذي يجسد عمق الظاهرة لكل عنصر يسهم فى ابراز ظاهرة الحوار ، لتتكامل الاجزاء ، ولتصبح قادرة على الاداء ، وصالحة لخلق المناخ الملائم . وقد ادى هذا التخصص الى ظهور نماذج مختلفة ، وايجاد صيغ لها شكلها المتميز ، وهي تحمل طابع الشكل المراد معالجته . ولعل النماذج التي ستلحق بالبحث توضح هذا التميز الشعري الواضح .

ان صورة المحاكاة المتناسقة التي يهيء لها الشاعر ، وصورة التساؤل المنطقي الذي يرسمه من خلال الوضع التقريري لهذا التساؤل ، وتراكم الصور المألوفة فى كيفيتها وتوافقها وترابطها تضع الشكل العام الذي كانت تأخذه هذه الصياغة ، والهيكل الفني المتبع في توحيد الأجزاء التي خطط لها الشاعر ابتداء من عبارة « قالت » وما يتعلق بها من خصائص واخداث ، ويلوح من اوضاع وتعاطف حتى نهاية الجواب الذي احتفظ به الشاعر لنفسه ، بعد ان اعد له الاعداد الكافي من المظاهر النفسية والمنطقية ، وما يتصل بها من مظاهر أخرى اسهمت بشكل تقريري في تحـــديد ملامح التساؤل . وهو فى الغالب صورة زمنية متكاملة ، عرف الشاعر حدودها . وتشرب خصائصها ، فاصبحت جزء لا ينفصل عن حياته ، وطابعا عاما تفرد به عن سواه ولهذا كانت مشاغله فيه بارزة ، وتصويره لابعاده واضح الرؤيا ، لايترك منه دقيقة الا رسمها ، ولا يظفر بخفقة من خفقاته الا روى غليله من اشباعها ، وقد ساعد هذا التدقيق على اظهار الصفة المعروفة عند الشاعر بشكل متميز .

فحاتم الطائي اكرم العرب لا لانه هو الوحيد الذي يقدم الطعام لضيوفه ، ولا لانه ينفرد وحده بهذه الخصيصة ، ولكنه استطاع ان يعطي لكل جانب من جوانب الكرم مـــا يضيء زواياه ، ويمنح كل خصائصه ما عجز الاخرون عن اضاءته . وقد استخدم الشعر لذلك استخداما فنيـــا سليما . بين فلسفته التي تشبع اصولها ، فعاش البذل فى وجوده عطاء وكرما وتضحية ، وادرك ان ذلك العطـــاء لايمكن ان يكون خلودا الا اذا بذل . وان ذلك المال الذي كان يقدر على التصرف به لايحقق له الذكر الحميد الا اذا اطعم فيه وافدا ، واشبع جائعا ، وفك عانيا واسيرا . وقد استقطبت هذه الافكار في ذهنه حقيقة حية . آمن بهـــا ايمانا مطلقا ، لم يزحزحه جبروت الجوع المميت . ولـــم تخذله قدرة الحاجة القاتلة التي كان يستشعر بها ، ويقدر غائلتها المرة . . حتى اصبحت صرخاته الانسانية في هـــذا المجال خطا انسانيا واضحا يبرز الشعور الانساني العميق بفداحة الجوع الذي يأكل النفوس ويسقطها من ابراج انسانيتها .. ولهذا كانت سماحته في العطاء لاتحد وخدمته فى اطعام الضيف لاتنتهي (١)

ايا ابنة عبدالله وابنة مالك
ويا ابنة ذي البردين والفرس الورد
اذا ما صنعت الزاد فالتمسي له
اكيلا ، فاني لست آكله وحدي

اخاً طارقاً ، أو جار بيت فانني
اخاف مذمات الاحاديث من بعدي

واني لعبد الضيف مادام ثاويا
وما في الا تلك من شيمة العبد

ان ايمان حاتم بالكرم ينبع من فلسفته القائمة على اعتباره عادة لاتقاوم وكثيرا ما كان جوابه مؤكدا لهذه الفلسفة : (٢)

وقائلة اهلكت بالجود مالنا ،
ونفسك حتى ضر نفسك جودها
فقلت دعيني انما تلك عادتي
لكل كريم عادة يستعيدها .

وهو كما اكدت يستخدم الحوار القائم على التساؤل وسيلة لبسط هذه الفلسفة الحكيمة ، متخذا من المراة محورا محركا لكل الاجوبة الجاهزة في فكره.. وهو لاينسى ايضا القضايا الاخرى التي تدفعه الى هذا السلوك .

وعروة بن الورد من الشخصيات الجريئة في عالم الشعراء ، لا لانه الوحيد الذي يقدم نفسه للموت طعمة سائغة ، وليس لانه يتفرد دون غيره بهذه الخصلة التي عرف بها واشتهر بقدرته على تجاوزها . وانما استطاع من خلال اتصافه بهذه الصفة أن يعطي لكل بعد من ابعاد الشجاعة ما يجعله اكثر قدرة على التعبير لابراز هذا البعد او ذاك - منتفعا - وتلك خصيصة في ذهن الشاعر - من الاشارات المثيرة التي وجد الاعجاب بها يأخذ شكلا متميزا ، والاهتمام بأبرازها يمنح تركيزا أشد . ولعل موهبته الشعرية الجيدة ، وتوقده الحسي اللامع ساعده على تكييف هذه الالتقاتات تكييفا شعريا موفقا حتى اصبحت الخصال جزء من حياته ، فتلونت بانماط الجراة واصبحت اتجاهاته كلها تمثل التضحية وحب المخاطرة ، حتى ترسخ في ذهنه بان الموت على الهيئة التي صورها او تخيلها او ارادها لايمكن ان تكون محمودة الا اذا كانت تضحية جريئة (٣)

ذريني أطوف في البلاد لعلني
أخليك أو أغنيك عن سوء محضري
فان فاز سهم للمنية لم أكن
جزوعا وهل عن ذاك من متاخر

ولكن صعلوكا صفيحة وجهه
كضوء شهاب القابس المتنور

مطلا على اعدائه يزجرونه
بساحتهم ، زجر المنيح المشهر

اذا بعدوا لايامنون اقترابه
تشوف اهل الغائب المنتظر

فذلك ان يلق المنية يلقها
حميدا وان يستغن يوما فاجدر

وفي قطعة اخرى تبرز ملامح شجاعته وفلسفته في الطريقة التي اختارها واعتقد بها (٤)

الم تعلمي يا ام حسان أننا
خليطا زيال ، ليس عن ذاك مقصر

وان المنايا ثغر كل ثنية
فهل ذاك عما يبتغي القوم محصر

وغبراء مخشي رداها مخوفة
اخوها باسباب المنايا ، مغرر

قطعت بها شك الخلاج ولم اقل
لخيابة ، هيابة : كيف تأمر

ولعل هذا الخط اصبح منهجا يسلكه ، ومذهبا يبشر به (٥) .

ونحن صبحنا عامرا اذ تمرست
عُلالة ارماح وضربا مذكرا

بكل رقاق الشفرتين مهند
ولدن من الخطي قد طرا سمرا

عجبت لهم اذ يخنقون نفوسهم
ومقتلهم تحت الوغى كان اعذرا

ان هذه النفس التي كان بامكانه ان يجعلها زاخرة بمباهج الحياة ، ومتع الدنيا . تلهو كما يلهو الاخرون ، وتقبل بما يقبل به القانعون ، هذه النفس لا يمكن ان تخلد الا اذا كانت قادرة على البذل والا طويت مثل ملايين النفوس التى عاشت وماتت ولم تترك لها ذكرا يحمد ، وكأنها لم تكن . وكأن الدنيا لم تجد لها ظلا فيها . فما الفرق اذن بين النفسين ؟؟ (٦)

دعيني أطوف في البلاد لعلني
أفيد غنى فيه لذي الحق محمل
أليس عظيما أن تلم ملمة
وليس علينا في الحقوق معول
فان نحن لم نملك دفاعا بحادث
تلم به الايام فالموت اجمل

وفي حديث آخر يقول (٧) :

إرى ام حسان الغداة تلومني
تخوفني الاعداء والنفس أخوف



تقول سليمى لو اقمت لسرنا
ولم تدر أني للمقام أطوف
لعل الذي خوفتنا من امامنا
يصادفه في أهله ، المتخلف

النفس الكبيرة هي النفس التي تخدم الاخرين ، وتستجيب لنوازع الخير وتدرك ان الخلود في تضحيتها ، وان الموت في كونها نفسا لاتتجاوز النفوس الاخرى ،وبذلك تسقط في مدارج النسيان ومهالك العدم .

من هذا التفكير المدرك ، ومن هذه الذهنية النافذة كانت ترتفع اعلام الخلود في نفس عروة ، ومن هذا الايحاء استطاع ان يخدم فكره معبرا عنه بشعره كما عبر الاخرون منتفعين من علامة الاستفهام الكبيرة التي تختفي وراء عبارة اللوم أو العتاب التي استخدمهما احسن استخدام، ووفق الى صياغتها باحسن صياغة .. وهكذا تأخذ ابعاد التجريد اشكالا متفاوتة تحددها النزعات الانسانية المستحكمة ، وتبرزها القدرة المتمكنة في كل نفس ، فاذا قدر لهذه النفوس ان تأخذ مواضعها في عالم التضحية والجراة فهناك نفوس كانت تأخذ اشكالا غير هذه الاشكال ولكنها استطاعت ايضا الى حد بعيد ان تحدد وجودها فى عالم الشعر الجاهلي . فامرؤ القيس كانت حياته غير حياة اولئك ، وكان نهجه مغايرا لنهج الاخرين ، لانه نشأ في ظل حياة مترفة كما تحدثنا الاخبار ، وذاق من ترف الدنيا ما كان غيره محروما منه ، وانتقل يرسم لنا هذا الشاعر عالما غير عالمه ، ويصور لنا حياة غير حياته ، ويعكس لنا من الوان الحياة مالم يكن له فيه نصيب . فجاء تجريده صورة لما يحيط به ، وجاءت صورة عالما متراكما من الاحداث التى عاشت فى ذهنه حقيقة ، او ادرك بعضها معايشة نادرة . ولكنها كانت عالما ينفرد به الشاعر ، وقدرة استطاع ان يسخرها لفنه ، والوانا منطقية من الحس الشعري الواضح الذي وجد فيه العالم المريح ، الذى يستطيع ان يمارس فيه النشاط الذاتي من خلال التجربة البسيطة احيانا ، أو من خلال القدرة على تصوير هذه التجربة ـ غير الواقعية ـ في الاحايين الاخرى .

وتأخذ شخصية امرىء القيس في هذا التجريد وتقديم الحوار ابعادا قصصية واضحة ، تتجلى من خلالها قدرته ، ويبرز تمكنه الشعري ، وتتضح جوانب الصور التي اراد لها ان تكون بارزة المعالم . لانه جرد أمراة نهض يسمو اليها برفق ومهل لئلا يشعر بمكانه احد ، بعدما نام أهلها ، ولكن هذه المراةالتيجردها تضجر من وصلههذا، وتخشى الفضيحة والسباء ، وتحسسه بالسمار والناس الذين يحيطون به ، ولكنه وبأسلوبه القائم على هذهالطريقة من الحوار المفتعل ، والاسلوب القصصي المتصل ، يرد عليها ، ويقسم بالله على الا يبرح هذا المكان ولو قطعوا راسه وجعلوه اوصالا . والصورة في واقعها كما ارى ـ لم تكن صورة حقيقية ، ولم يكن لها ظل من الواقع الا فى ذهن الشاعر القاص . لان طبيعة الحوار الذي رسمه ، والاشكال التي ابتدعها ، والموضوعات التي تطرق اليها ، والتقاليد التي احيطت باللوحة من خشية الفضيحة والتحسس بالسمار واحاطة المراة بالناس .. هذه التقاليد بعيدة كل البعد عن طبيعة الحياة الحالية . التي قامت على حماية الشرف ، والدفاع عن العرض ، والالتزام الخلقي الذي يفرضه لعرف القبلي .. ان صورة الحوار هذا لم تكن واقعة الا في ذهن الشاعر ، وان احداثها لا ترتسم الا في مخيلته(٨) ،

سموت اليها بعد مانام أهلها
سمو حباب الماء حالا على حال
فقالت سباك الله انك فاضحي
ألست ترى السمار والناس أحوالي
فقلت يمين الله أبرح قاعدا
ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
حلفت لها بالله حلفة فاجر
لناموا فما ان من حديث ولا صال

الى آخر الابيات التي يكشف فيها ما كان يرمي اليه من هذا الحوار ، وما كان يسعى اليه من وراء هذه الصياغة القصصية الرقيقة . فامرؤ القيس فى هذا الحوار يريد التحدث عن مغامراته ، والاشارة الى صراحته، في هذا السلوك أو اختلاقالصور اللا اخلاقية التيارتسمت فى ذهنه ، ليشبع غريزته التي عبر عنها ، وعرفت عنه ، وتسلل من خلالها الى الشعور الذاتي بادراك الحدث المطلوب ، وجني ثمرة اللذة الحسية التي تعالتفينفسه، وتألقت خطوطها في ذاته ، وتوضحت اطراف صورتها بشكل مفصل من خلال الحديث المغري ، والصورة البارزة، والتعاطف المتوثب ، والاثارة الحسية التي انتزعها من فكره والصقها على لوحة شعره حقيقة حائرة .

ويعاود امرؤ القيس الفكرة ثانية في احاديث تكاد تشابه الحديث الاول وتكاد احداثه وصوره تقترب من احداث وصور اللوحة الاولى(٩) .

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات انك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معا
عقرت بعيري يا أمرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وارخي زمامه
ولا تبعديني من جناك المعلل
وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهو لها غير معجل
تجاوزت أحراسا واهوال معشر
علي حراص لو يشرون مقتلي
فقالت يمين الله مالك حيلة
وما ان أرى عنك العماية تنجلي

ان هذا اللون الشعري الذي انفرد به امرؤ القيس ولهذه الهيأة الشعرية القائمة على الحوار المفتعل تمثل الطريقة التي اتبعها الشعراء الاخرون الذين ارادوا ان يعبروا عن افكارهم فاهتدوا الى هذا السبيل، واستخدموا الصيغ المألوفة ، والاساليب المتبعة ، وطريقة الحوار التي اصبحت نهجا تقليديا معروفا ، تصبح المراة فيه هي الطرف المحرك والاداة الدافعة لكل توجيه يحاوله الشاعر .. ولكنها كانت تاخذ الوجهة الذاتية التي يستبطنها الشاعر من خلال الحدث المطلوب ، او الصفة البارزة ، او الاتجاه المحدد ..

ان التجريد عند امريء القيس لم يأخذ هذا الشكل وحده وانما كان يأخذ اشكالا اخرى ، وكأنه كان يحس بالراحة النفسية وهو يستخدمه ، لانه كان يجد فيه راحة وتنفيسا ، ففي بائيته يطلب من لائمته بعض اللوم .. ويطلب منها ان تقلل لانه لم يعد يحتمل وهو حديث يوحي بالترابط النفسي الذي كان يشد الشاعر الى هذا الحديث والشعور الدافق يتوجعه في بعض الاحيان مما يلم به من احداث .. وعندها يجد نفسه مدفوعا الى استحداث الصورة ثم الطلب منها أن تقلل .. وفي هذا الاستحداث ومن خلال المحاولة النفسية تتبدد بعض طبقات الاحزان التي كانت تملأ عليه النفس(١٠) ..

فبعض اللوم عاذلتي فاني
ستكفيني التجارب وانتسابي

ان اللائمة حقيقة غير موجودة ، والعاذلة التي يمكن ان توجه اليه هذا العتاب غير واقعة ولكنه كان يحس بنفسه حاجة اليها لتخفف من عنائه بعض التخفيف وهو في محنته هذه ، تطارده فلول بني أسد ، وتترصده عين المنذر بن ماء السماء . وتنسحب من خلفه بقية القبائل التي كانت تظهر له بعض الود في زمان ابيه واعمامه ، ثم ينفرط عقد امارته ، فيشعر بالخيبة تقف شامخة ، واطياف الموت من خلال رماح وسيوف بني اسد، ويحس بأن اللائمة لابد ان تكون امراة تملأ نفسه بعد يأسها وتخفف حرارة الخوف بعد احاطته بعناصره .. يجرد هذه المراة لتكون باعثا حقيقيا للوم ، وداعية للحديث الذي يريد التنفيس عنه بعد ارتفاع هذا السؤال الكبير الذي يختفي وراء علامة اللوم هذه . وعندها تتفتح امامه ابواب الراحة بشكل فسيح وتوصد امامه ابواب الهموم والاحزان ، وبعدها يشرح حسه الحزين وحياته المتبددة. ووجوده المبعثر ، ونهايته المؤلمة . وقد استطاع حقا ان يكون هذا المفتاح هو المؤشر الانعطافي في توجيه تيار اليأس ، ليبرز على شكل آهات مرسومة ، وفلسفة محددة ، ضاقت بصاحبها السبل فكتمها . وفي لوحة من لوحات صيده يحاول ان يتحدث عن قدرته في الصيد .. وهو كعادته يتخذ اسلوب الحوار اسلوبا لابراز هذه القدرة ... ولكنه يجعل الحديث في هذه المرة بينه وبين رجل ، لانه من غير المعقول ان تكون الربيئة امراة .. وهو يفتحها بعبارته المألوفة(١١) ..

وقد اغتدي قبل العطاس بهيكل
شديد مشك الجنب فعم المنطق
بعثنا ربيئا قبل ذلك مخملا
كذئب الغضا يمشي الضراء ويتقي
فظل كمثل الخشف يرفع رأسه
وسائره مثل التراب المدقق
فقال الا هذا صوار وعانة
وخيط نعام يرتعي متفرق
فقمنا بأشلاء اللجام ولم نقد
الى غصن بان ناضر لم يحرق
فقلت له صوب ولا تجهدنه
فيذرك من أعلى القطاة فتزلق
فقلنا الا قد كان صيد لقانص
فخبوا علينا كل ثوب مردق

ولعل صورة زهير التي وصف فيها صيده تلتقي مع هذه الصورة في اطارها العام ودقائقها الصغيرة وحتى في بعض صيغ الفاظها . وفي هذا التشابه تتضح طبيعة هذا الحوار ، وتتحدد الاشكال الفنية التي يلتقي عندها الشعراء واللبنات التي يستخدمونها في بنائهم . لان زهيرا يصف غلامه الذي ذهب يستطلع الحيوانات الوحشية ثم جاء هذا الغلام يدب ويخفي شخصه وبضائله ، ثم يخبر جماعته بأنه رأى ثلاث اتن وحشية وهي ضامرة كأقواس السراء ومعها حمارها ، ثم رسم الشاعر صورة الوصية التي بلغها لهذا الغلام ليتمكن من صيده ،مستخدما الهيئات الجسدية والاحوال النفسية التي كانت تلوح من خلال الاطار العام للصورة(١٢) ..

فبينا نبغي الصيد جاء غلامنا
يدب ويخفي شخصه وبضائله
فقال شياة راتعات بقفرة
بمستأسد القريان حوم مسايله

ثلاث كأقواس السراء ومسحل
قد اخضر من لسن الغمير جحافله

فقال اميري ما ترى راى ما نرى
انختله عن نفسه أم نصاوله

فقلت له سدد وابصر طريقه
وما هو فيه عن وصاتي شاغله

وقلت تعلم أن للصيد غرة
والا تضيعها فأنك قاتله

ان صورة الحوار الذي كان الشاعر الجاهلي يستخدمه لم يقف عند حدود الصفات التي وقفت عندها ، وانما كان اطارا عاما لكثير من نوازع النفس الانسانية ، ووعاء تراق فيه المشاعر ، ويبدو ان هذا الاطار كان يجد الاستجابة النفسية الكاملة ولهذا كان يأخذ الشكل الشامل لطبيعة المشاعر .. ويستوعب الصورة مهما كان بعدها . فأبو ذؤيب الهذلي يجرد شخصية المراة التي منحها حق الاستفسار عن حاله وشحوب جسمه، وابتذال نفسه، وتركه الزينة . ومنحها ايضا حق الاستفسار عن شدة ارقه ، وعدم قدرته على النوم ، حتى اصبح جنبه لا يوافق مضجعا ، .. لقد جرد ابو ذؤيب هذه المراة التي سماها اميمة لتسأل هذه الاسئلة ، ولتثير هذه الكوامن ، ليكشف عن ألمه وحزنه ، وليتخذ هذا المفتاح وسيلة للتعبير عن دواعي الشحوب ، واسباب الأرق ، وعوامل ابتذال النفس .. وليبسط فلسفة الحزن التي علت نفسه ، وصبغت حياته بسبب المأساة التي اصابته ، فقد هلك بنوه الخمسة في عام واحد ، اصابهم الطاعون ، وكانوا رجالا ولهم بأس ونجدة ، فبكاهم بهذه القصيدة الرائعة .. التي جعلها على هذه الهيئة ، واتخذ لها هذا المنهج ومنحها هذا المدخل لتكون اقدر على تبديد الحزن من خلال التساؤل ، وتفتيت قدرة المصاب من بين ثنايا الراحة التي يستشعرها وهو يسمع اصداء تأثره جسما ضعيفا ، وشحوبا مضنيا ، وتركا لكل مباهج الحياة . وهي حالة نفسية مقبولة ، يتلمس فيها المفجوع طلاوة الحديث فتتسرب همومه أجابة يصاحبها الالم الكامن ، ويخالطها الحزن الممض ..

ان هذا السلوك الشعري اعطى المجال الحر لاستجابة الشاعر الطبيعية ، لانه ترك له حرية الحديث عن المصيبة ، ومنحه فرصة الانطلاق للتعبير عن تراكم الحسرات وشرح فلسفة البكاء التي اورثها اياه الموت . وتبرير الحزن الذي لازمه بعد وقوع النكبة(١٣) ..

قالت اميمة : ما لجسمك شاحبا
منذ ابتذلت ومثل مالك ينضع

أم مالجنبك لا يلائم مضجعا
الا اقض عليك ذاك المضجع

فأجبتها : أما لجسمي أنه
أودى بني من البلاد فودعوا
أودى بني واعقبوني غصة
بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

وتتحدد ملامح هذا الاتجاه فى قصيدة اخرى ولشاعر آخر هو كعب بن سعد الغنوي الذي اتخذ الحوار بينه وبين سلمى وسيلة للحديث عن حزنه لانها انكرته وانكرت شحوبه كأنها لم تدر ما فجعه به الدهر من هلك اخيه الذي كان يكفيه ويعينه على نائبات الدهر ، وكان جموعا لخلال الخير ، حريصا على خلات الكرام . ثم ابدى اسفه على الصحبة الطيبة ، وعزى نفسه بأنه سوف يلحق اخاه ، وتمنى ان لو استطاع فداءه ، ثم انحى على الدهر يلومه فيما صنع .. وهو حديث مؤلم ، لان الشاعر يستبطن مشاعره ، ويستثير دوافعه وقد وجد في تساؤل سلمى اشارة لهذا الحديث ، وتحفزا لتوضح ملامحه . وهي صورة تقرب في كثير من جوانبها من صورة ابي ذؤيب ، وحتى الشكل الذي اخذه التساؤل والشحوب الذي اعترى الاثنين ، وما اوحته طريقة السؤال..(١٤) .

تقول سليمى ما لجسمك شاحبا
كأنك يحميك الشراب طبيب

فقلت ولم أعي الجواب ولم الح
وللدهر في صم السلام نصيب

تتابع احداث تخرمن اخوتي
وشيبن رأسى والخطوب تشيب

اتى دون حلو العيش حتى أمره

نكوب على آثارهن نكوب

ان الربط بين هاتين القصيدتين والشد بين هذين الموضوعين المتشابهين والتوفيق بين المنهج الذي سلكه الشعراء يحدد لنا التوافق الذي كان يشد البناء الشعري للقصيدة وليضع الخطوات الاولى فى توجيه الدراسة النقدية لتتبع هذه الظواهر تتبعا يقوم على التلمس الذوقي والتوافق الاسلوبي والاتحاد الكامل في المنهج المباشر لهذا التجريد الذي حاول استخدامه الشعراء فى المواضع المتشابهة ...

ومن الطريف ان يتخذ الشاعر الجاهلي هذا الاسلوب القائم على التجريد منفذا يمر من خلاله ليعبر فيه عن تبرير موقف معين أو سلوك معين وهو مضطر في هذه الحالة الى نهج المنهج المستخدم في هذا الاتجاه .. فالمراة هي نفسها التي تلوم على الفرار من المعركة عند أوس بن حجر وتجعل الفرار خزاية لانه انهزم عندما التقى ببنى عبس ، والشاعر يجد نفسه مقصرا فى موقفه هذا

من جهة ، ومعرض لحملة من التأنيب القبلي والتأنيب النفسي من جهـة اخرى .

والحـوار هو المعتمد في هـذه الموحيات النفسية وهـو المسلك في هذه المناقشة التي ادارها الشاعر مع نفسه ، وهـو من خلال حـواره الذي بث مبرراته في ثناياه وبرر هذه الهزيمة ، وقد حشد لها من الاسباب ما يجعلها مقبولة ومقنعة. بالخصوم قوة لا تقهر ، وشجعان لا يقاومون . لقوا قومـه برماح قوية حتى اضحوا تحت فيء رماحهم ، ومع هذا فأوس خرج من المعركة سليما ،لم تمزق عمامته ، ولكن الطعن خرق ترسه(١٥) .

أجاعلـة أم الحصـــين خزايـــة
علي فــراري أن لقيت بني عبس
ورهط بني عمرو وعمرو بن عـامر
وتيمـا فجاشـت من لقائهـم نفسي
لقونا فضمـوا جانبينـا بصـادق
من الطعن حش النار في الحطب اليبس
ولمـا دخلنـا تحت فيء رماحهـم
خبطت بكفي اطلب الارض باللمس

ثم يعـود الشاعر الى التبرير الذي حمله على وضع هـذا الحـوار ، فالفرار في عرف الشـاعر لم يكن هزيمة فهـو شـجاع عرفته المعارك الماضية ، وقد اعد الشـاعر لهـذا الحديث لوازمه ابتداء من حديث ام الحصين التي جعلت فراره خزاية ، وهو مدخل سـليم للتعبير ، وفتحة نفسية ناجحة .

ان هذه النماذج تمثل جانبا من الجوانب التي كان الشاعر الجاهلي يخوضها من اجل التعبير ، واتجاهات كان يسلكها للخروج الى الحقيقة ، ومجابهة الحاجة الملحة التي كانت تملأ عليه ابعاد تحركه الاجتماعي او الاخلاقي . وهـو في كل طريق يصاحب رحلة مرسومة ، وينهج دربا معروفا ، تشرق فيه مصابيح لوحته اللامعة. وقد استطعت ان اقف على مجموعة من النماذج يمكن توحيدها وفق احوال تقف على رأسها ظاهرة اللوم على الانفاق(١٦) .

اما الظاهرة الثانية فهي اللوم على مجابهة الافكار(١٧) وتأتي بقية الجوانب على اشكال متفرقة كما لمسنا ذلك في ابيات ابي ذؤيب الهذلي او كعب بن سعد الغنوي . في لـوم المرأة على ترك الزينة وشحوب الجسم . أو كما وجدناها عند امرىء القيس في قصيدتيه اللتين اشـرنا اليهما . اما اللوم على شرب الخمرة فهـو ظاهرة اخرى نلمسها عند بعض الشعراء(١٨) . وتأتي جوانب اخرى تكتنفها بعض مظاهر اللوم كلومها على السهر(١٩) ولومها على الاخفـاق في الحـرب(٢٠) أو الهزيمـة منها(٢١) أو الوجد(٢٢) ..

وهي في مجموعها مظاهر نفسـية معينة يحسـها الشـاعر ، ويدرك مدى قدرتها على نفسه ، ويحاول ان يجد لها مجالا يستوعب هـذا الاحساس ، وقد استطاع ان يهتدي الى الطريق الذي استطاع من خلاله ان يرسم البعـد ويحدد ملامح القدرة ويشارك النفس ما تشعر به. وقد وجـد في صورة الحـوار هذه الاشكال لاسباب كثيرة وقفت عندها خلال الدراسة الموجزة .

(*) نشر القسم الاول من هذا البحث في العدد التاسع من السـنة الثامنة /١٩٧٣ من مجلة الاقلام .
(١) الديوان — ٤٣ — ٤٤
(٢) الديوان — ٤٤
(٣) الديوان — ٣٦ — ٣٧
(٤) الديوان — ٣٩
(٥) الديوان — ٤١
(٦) الديوان — ٦٢
(٧) الديوان — ٥١
(٨) الديوان — ٣١ — ٣٢
(٩) الديوان — ١١ — ١٣
(١٠) الديوان — ٩٧
(١١) الديوان — ١٧٢
(١٢) الديوان — ١٣٠
(١٣) المفضليات ٢ — ٢٢١
(١٤) الاصمعيات — ١٠١
(١٥) الديوان — ٥١

(١٦) ابو دؤاود الايادي — الديوان — ٣٤٦ ، حاتم الطائي — الديوان — ٤٠ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٨٠ ، الاسود بن يعفر — الديوان — ٢٤ ، لبيد بن ربيعة — الديوان — ٤٦ ، ٢٤٦ ، طرفة بن العبد — الديوان — ٨٣ ، عمرو بن معد يكرب — الديوان — ٦٠ ، المفضليات ١/٣٨ ، ١/١١٦ ، ١/١٢٣ ، ٢/٥٠ ، ٢/١٥٦ ، ٢/١٦٨ والاصـمعيات ١/٤٧ ، قيس بن الخطيم — الديوان — ١٢٠ ، خفاف بن ندبة — الديوان — ٧٧ .
(١٧) سلامة بن جندل — الديوان — ٢٠٠ ، عروة بن الورد — الديوان — ٣٥ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٦٢ ، عمر بن معد يكرب — الديوان — ٦٠ ، الاصمعيات — ٧٠ .
(١٨) اوس بن حجر — الديوان — ١٤ ، السموأل — الديوان — ٨٥ ، عبيد بن الابرص — الديوان — ٣٣ ، ٣٨ .
(١٩) قيس بن الخطيم — الديوان — ١٤٥ .
(٢٠) قتادة بن مسلمة — الحماسة ٢/٧٦٥ .
(٢١) اوس بن حجر — الديوان — ٥١ .
(٢٢) زهير ابي سلمى — الديوان — ٣٤٦ .

مساء التأمل

قاسم محمد



المكان : العالم كله .
الزمان : التأريخ كله .

مادة السيناريو مأخوذة عن :ـ

١ ــ مأساة الحلاج .. لصلاح عبدالصبور .
٢ ــ هاملت .. لشكسبير .
٣ ــ مقطع من مقولات تشي جيفارا .
٤ ــ مأساة كربلاء .. عن الكتاب الفارسي (جونج ــ ي ــ شهاديت) اعداد محمد عزيزة .
٥ ــ هكذا تكلم الحسين .. لمحمد العفيفي .
٦ ــ ثورة الزنج .. لمعين بسيسو .

عناصر الاداء

١ ــ ثلاثة رجال .
٢ ــ المرأة .
٣ ــ الشهيد .
٤ ــ الحاكم .
٥ ــ الرســول .
٦ ــ قائد فيلق الاستكشاف .
٧ ــ قائد الجيش .
٨ ــ مساعد القائد .
٩ ــ خمسة جنود حديين مسلحين .
١٠ــ صــــوت .

ــ المسرح فضاء . اسلحة مكسرة . جذع شجرة قاس . على جذع الشجرة رجل مصلوب ــ

ــ يبرز الى حيز النور ثلاثة رجال ــ

الاول :ــ انظر .. ماذا وضعوا في سكتنا ؟!
الثاني :ــ رجل مصلوب .
ما اغرب ما نلقى اليوم .
الثالث :ــ يبدو كالغارق في النوم ..
الاول :ــ عيناه تنسكبان على صدره
الثالث :ــ وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
او غلبته الايام على امره .
الثاني :ــ فحنى الجذع المجهود ، وحدق في الترب
الثالث :ــ ليفتش في موطىء قدميه عن قبره .
الاول :ــ وهل تعرف لم قتلوه ؟
ومن قتله ؟

الثالث :ـ لنسأل احد المارة .

ـ تبرز المرأة . تحدق في المصلوب .. ـ

المرأة :ـ اما آن لهذا الفارس ان يترجّل ..؟

الثالث :ـ من هذا الرجل المصلوب ؟

المرأة :ـ ـ مستمرة في مخاطبة المصلوب ـ

يا صاحبي .. وحبيبي ..
قد كنت عطرا نائما في وردته
لم انسكبت ؟
ودرة مكنونة في بحرها
لم انكشفت ؟
وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك
هذا الذي وهبت ؟
سرنا معا على الطريق صاحبين
انت سبقت .
احببت حتى جدت بالعطاء
لكنني ضننت .
حين رايت النور تقت للرجوع ..
ها انت قد رجعت .
اعطيك بعض ما وهبت للحياة
بعض ما اعطيت .

ـ تلقي بزهرة حمراء عند قدمي المصلوب ـ

الاول،الثاني،الثالث :ـ ما القصة .. ما القصة . من قاتل هذا الرجل المصلوب ؟

ـ تسير المرأة الى جانب من المكان . يلحق بها الثلاثة .. يتحلقون حولها تبدأ هي بالقصة . ثم تعتيم .ـ

الشهيد :ـ الي الي .. يا غرباء .. يافقراء ..
كسيري القلب والاعضاء ..
الي الي ..

المرأة :ـ (مواصلة القصة)
وقد قتله الشر ...

الثلاثة :ـ الشر ..؟ ما معنى الشر ..؟

الشهيد :ـ الشر ..

جوع الجوعى ..
فقر الفقراء ..
في اعينهم تتوهج الفاظ لا أوقف معناها.
قد تدمع عيني عندئذ ، قد اتألم .
أما ما يملأ قلبي خوفا ، يضني روحي
فزعا وندامى
فهي العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح ..
من ذا صنع الفقر ؟
من القى في عين الفقراء
كلمات تفزع من معناها ؟
اليك الجواب :
الظلم .
من ذا صنع القيد المطعون ، وانبت سوطا في كف الشرطي ؟
الظلم .
من ذا صنع الاستعباد ؟
الظلم ..

حدثني ، كيف اغض العين عن الدنيا
والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطي مذهوب اللب .
قد اشرع في يده سوطا لا يعرف من في راحته قد وضعه .
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه ؟

ورجال ونساء قد فقدوا الحرية .
الشر استولى في الدنيا .
حدثني .. كيف اغض العين عن الدنيا
الا أن يظلم قلبي ؟
الي الي .. يا غرباء .. يافقراء ..
كسيري القلب والاعضاء ..
ـ تعتيم ـ

الثلاثة :ـ (يعلنون)
المشهد يدور في قصر الحاكم .

الحاكم :ـ يا قادة الجيش .
لقد جمعتكم هاهنا ، كي اطلعكم على احداث خطيرة .
لقد اكتشفنا مؤامرة .
والقي القبض على رجل من اتباع الثائر وقد اعدمناه .
ولقد اعترف الرجل قبل موته انه كان مبعوثا الى هنا ، كي يختبر عواطف السكان تجاه مطامع سيده ... الثائر .
ونتيجة لذلك فقد ارسل الي مولانا الملك امره ، بأن ابدد موكب الثائر الذي يتجه نحو مدينتنا . وان امنعه بكافة الوسائل ، من الوصول الى هدفه وعلي ان اقتل كل من يقاومني ، وان اوقف النساء والاطفال والشيوخ .
وان اقودهم اسرى الى سجون الملك .

(الى احد القادة) : اني اسميك قائدا للكتيبة .
(الى قائد اخر) : واسميك مساعدا له .

(لاخر) : واما انت فاسميك قائدا لفيلق الاستكشاف
اذهبوا ونفذوا الاوامر بسرعة .
فمصير المملكة الحاكمة بين ايديكم .
ـ تعتيم ـ

المرأة :ـ في الجبال .. في الصحارى .. في المدن
.. في كل مكان ...
عبر الزمان كله .
انا المرأة .
الام .. الزوجة .. الاخت .. الحبيبة.
فقدت ابنائي .. واحبائي .. واخوتي .
واحدا اثر واحد .
ولم تزل المسيرة في الطريق .. يقودها
واحد اخر .
وهنا ، في المكان الجديد ،
توقفت القافلة الجديدة ..
حيث حتم الحتم .. ان افقد الثائر
الجديد .

الشهيد :ـ (يقف في وضع صامت معبر)
طويلة كانت مسيرتنا ..
وكبير تعبنا ..
ايها السلام .. يا سلام العالم
لا تهجر معسكرنا
في مساء التأمل هذا .

ـ في المكان يمر جنود الملك .. الحديديون .. كأنهم على ظهور الخيل .. في طريقهم الى المعركة ـ

الثلاثة :ـ ان وردة الرمال ..
تنغلق على بلورها .
والبوم الخائف
يمسك نعيبه .
اي نبوأت قاتمة
تجعلك ترتجف، يا سلام العالم الحزين؟

الشهيد :ـ تعال ايها الصمت
غلف اجسادنا
بلمساتك العريضة .

الثلاثة :ـ الصمت لبى نداءك
ولكن لمساته ليست الا خفقات اجنحة
تبعث فينا العذاب .

ـ يدخل رسول ـ

الرسول :ـ السلام عليكم جميعا
ايمكن لاحدكم ان يبلغ الثائر بمقدمي ؟

الشهيد :ـ انا هنا ..
ماذا تريد ان تخبرني ؟

الرسول :ـ ان الاخبار التي احملها من المدينة مفزعة
لقد قبض على رسولك واعدم .
والحاكم ارسل جيشه كي يسد امام
موكبك الطريق .

الشهيد :ـ والناس ؟

الرسول :ـ يلزمون الصمت .
استبد بهم الخوف .
وما من احد منهم يجرؤ على مساندتك.
تجنب المدينة .
تجنب هذه المدينة المتغيرة ذات النزوات
ـ يخرج الرسول ـ

الشهيد :ـ (وحده)
في هذه الساعة البعيدة عن الثبات ،
التي تنقلب فيها الاشياء ..
اي اضطراب يمسكك يا نفس ؟
هل اتابع الطريق رغم العقبات ؟
هل اقود هذا الشعب نحو اجله من اجل اهداف ؟
هل اسبابي نقية حقا ؟
أم أنها الكبرياء التي تدفعني ؟.
ولكن .. كيف يمكن للرجل الفاضل ان يقبل دون نقاش اهانة المتسلطين في هذا العالم ؟
ايمكن لاكثر الاهداف عدلا ان تدفن في التراب عارا وخوفا ، امام البربرية المتسلطة ؟

يا نور القرار الصائب ..
انت تتخلى عني بقسوة ..

الثلاثة :ـ في قلب الرجل العادل ..
الظل ، يحارب الضياء ..!

ـ مشهد صامت يمثل تقدم جيش الملك الحديدي ـ

الشهيد :ـ (يلقي خطبة)
يا اصدقائي .. لقد استمعتم الى الانباء المشؤومة . والقرار الذي سيتخذ يتعلق بكم ، كما يتعلق بي ساعدوني اذن .

علي ان انطق بالكلمات التي ..
تحرر قدرنا ..!

حين يصير السوط هو المحراث ..
يفتح اخدودا في الظهر او الصدر ،
فعلينا ان نلقي ببذور الدم .
وعلينا ان نجمع قطرات الدم ..
من هذا الجرح ومن ذاك الجرح .
علينا ان نتبع خيط الدم ..
ان نتبع هذا النجم .
علينا ان نغرس الخنجر في طبل الظالم.
علينا ان نضرب بالصدر العريان ..
جدار الزنزانة .

على اقدامنا العريانة ..
ان تترك اثارا فوق بساط الظالم
ترصعه بالوحل .
حين يكون هناك رجل واحد ..
يملك كل الدنيا
لابد وان تحمل كل خلاخيل امرأتك
اقراط امرأتك
ان تحمل لحمك
ان تحمل عظامك
ان تحمل اغلالك للحداد ..
كي يطرقها لك سيفا .
حين يكون هناك رجل واحد ..
يملك كل الدنيا
لا بد ان تشهر سيفك
او تبتلع السيف .

المرأة :ـ ان دم ابائك واخوتك ينادي .. الانتقام
فلا تضعف .

الاول :ـ بني .. الحق الى جانبنا
ومن واجبنا امتهان السلطة
فلا تضعف .

الثاني :ـ اخي .. اني اتحرق للمناداة بحقي ..
على سنان رمحي .
لنتابع .

الثالث :ـ ابي .. الرجل الملوث وحده .. يخشى
المعركة العادلة ..
لنتابع .

المرأة :ـ انا الام .. الزوجة .. الاخت .. الحبيبة
.. اناديك ان تسمعهم . انهم يتكلمون
باسمنا فلاتخيب حماسهم .. وانتظارنا

الشهيد :ـ ما دامت هذه رغبتكم . لنتابع مسيرتنا .
ـ تعتيم ـ

المرأة :ـ (تواصل روايتها)
وفي الصحراء .. كان فيلق الاستكشاف
قد ظل الطريق وتشتت جنـــــده .
والكثير من رجاله قد ماتوا عطشا ، اما
ما بقي منهم على قيد الحياة فيزحـف
وقد نفدت قواه . ومر موكب الشهيد
في نفس المكان الذي كان ينازع فيـــه
قائد فيلق الاستكشاف .

الثاني :ـ اخي . عثرنا على رجل من الجيش
انه يموت من الظمأ .
ماذا نفعل به ؟

الشهيد :ـ اريد ان اراه . آتوا به الي .
ـ يجلبون القائد ـ

يبدو ان هذا هو قائدهم ، قربوه مني .
اريد ان اكلمه .
من تكون ايها الغريب ..؟

القائد :ـ انا قائد فيلق الاستكشاف في الجيش ،
لقد ضللت ورجالي الطريق في الصحراء
وكان علينا ان نعين مكان موكب الثائر .

الشهيد :ـ لم تفشل في مهمتك . انا الثائر . وها
انت ذا في قلب موكبي .

القائد :ـ يا للقدر المعاكس .
ها انذا في قبضة اعدائي .
طر بعيدا ايها الامل العذب .!
كتب علي ان اموت ظمأ في هذه الصحراء
الملتهبة ..!

الشهيد :ـ (يسقيه ماء)
اذا كان الماء الزلال يميت الظامىء ..
اذن ستموت .

القائد :ـ (يشرب الماء)
اهذا ممكن ؟
اتيت اليك لاقتلك ، فاذا بك ترد الي
الحيــاة ؟
آه .. ه .. ه ..!
يا ضميري .. ان حيرتي كبيرة ..

الشهيد : **لقد اعدت الحياة اليك .. لان عينيـك**
كانتا تنادياني في عذابك يا اخـي ..
رايت عذاب كل الذين يتألمون : الطير
الجريح .. والطفل المنزوع عن امه ..
وقبضة البرىء المغلقة .
نعم يا اخي .. لماذا شاءت الاقدار ان
تكون عدوي ؟

المرأة :ـ (تواصل الرواية)
هكذا يكلم العادل الرجل الضـــال ..
وصوته بات مسموعا وطلب الضال من
الرجل العادل .. ان يقبله في صفوف
رجاله .
واجابه العادل الى طلبه
فطاش صواب الضال
وكان يجهل .. سعيد الحظ
انه عما قريب سيكون اول شهيد ..
في السهل الحزين .

الثلاثة :ـ (يعلنون)
في معسكر الجيش العدو .

مساعد القائد :ـ ان موكب الثائر ، اصبح على مرمـــى
البصر ايها القائد . لنقم بهجـــوم ؛
وليكن الهجوم الاول والاخير . وبـين
اصطدام السيوف والسلاح نبيد مرة
واحدة انصار الثائر اجمعين .

قائد الجيش :ــ (بعد تفكير)
خير لنا ان نقطع عليهم طريق المـــاء والطعام . لنحرمهم من الماء والغــذاء فنجبرهم على الاستسلام . ونتجنب بذلك الكثير من الخطايا .

مساعد القائد :ــ ان فتورك يغضبني . ولكني اطيــع ، ولن يضيرهم الانتظار بشيء .

القائد :ــ اي شيطان انت .. ما سر تعطشـــك للدماء ؟

مساعد القائد :ــ اني رجل كامل يريد ان يذهب الى ابعد مراحل نفسه .
وانا لا اكره شيئا قدر ما اكره هــذه التنازلات والمهازل المزيفة التي نلعبهــا على انفسنا ..

ــ موسيقى حربية .. اصوات صهيل .. ضجة كبيرة ..ــ
ــ حركة صامتة .. تمثل تقدم الجنود بحركات المعركة .ــ

ــ تعتيم ــ

المرأة :ــ (تواصل الرواية)
وبعد مضي ايام من المعركة .. تشتت شمل الموكب الثائر .

الثلاثة :ــ آه ... ه ... ه ...
ايتها الايام المشؤومة ..
يا ايام العذاب ..
يا مذاقها ، مذاق الدم .
الظمأ يحاصرنا .
والمــوت ..
هذا الفارس .. دون رحمة
ينهب دون توقف ..
من صفوفنا اجمل وخير الثمار .
من نبكي ؟
واي من شهدائنا ..
اكثر استحقاقا لدموعنا ؟

الشهيد :ــ قد خبت اذن ..
لكن كلماتي ما خابت .
فستأتي اذان تتأمل اذ تسمع ..
تنحدر منها كلماتي في القلب .
وقلوب تصنع من الفاظي قدرة
وتشد بها عصب الاذرع .
ومواكب تمشي نحو النور ولا ترجع
الا ان تسقي بلعاب الشمس ..
روح الانسان المقهور .. الموجع .

الثلاثة :ــ آه ... ه ... ه ...

لنبك الشجاعة التي نقصت .
لنبك الذين سقطوا صرعى ..
في نشوة معركتهم الاولى .
لنبك الشباب الذي ذبل .

المرأة :ــ لنبك الحب الذي لم يتم
لنبك .. لنبك .. انتصار الظلم .
ــ تعتيم ــ

الثلاثة :ــ (يعلنون)
المشهد يدور في معسكر الجيش الــذي يضرب الحصار حول الثائر .

مساعد القائد :ــ لم يبق منهم الا الثائر وحده . امــا الباقون فقد سـقطوا صرعى بعد ان صرخوا ايمانهم .
صرعهم السيف والخنجر .
لقد حان الان دور الذي يدعونه منقــذ الدنيــا ومخلصها .. ليسقط تحــت ضربات سيوفنا ، ولنضع في الاسر كل ذويه .
وعندئذ نذهب وقد ملأتنا النشــوة ، لنخبر الملك بموت الثائر .

القائد :ــ ما تقول ايها الشقي ..؟ الا يكفي هــذا الذي ارتكبناه ؟
ان هذه المقتلة جعلت الشمس تكسف.
ما ابرد هذا الصباح ..؟!

مساعد القائد :ــ ان موت هذا الثائر تطلب مطلق وضرورة لا غنى عنها . واذا جئت فما عليـك الا ان تعود ، وتترك لي امر قيـــادة الجيش .

القائد :ــ ان كراهيتك العمياء تفقدك صوابك . لنكف عن هذه الحرب الظالمة .. ولندع هذا الرجل يعود ادراجه من حيث اتى .

مساعد القائد :ــ مادام هذا الرجل لم يسقط بعد .
ما دام دمه لم يرو ظمأ هـــذه الارض الجافة .
فأن عيني وقلبي لن يرتويا من القتــل والمذابح . وان كنت لا تملك الشجاعة اللازمة لذلك ..
فسأقتله بنفسي .
اني اتجاوز القوانين ، واتحدى المعقول .. لان موته وحده هو الذي سيسكن هذه العاصفة التي تزمجر في قلبي .
ــ تعتيم ــ

ــ الشهيد في وضع صامت .. مفكر .. معبر ..ــ

الثلاثة :ــ هاانت وحيد ، مجهود ، اضنــــاك التطواف في ارجاء الدنيا .
واتيت لتلقى الحمق يسود بكل مكان .. يتحرش بك .

آلاف الحمقى .. الاف الالاف ..!!
اعداؤك كثر .

الشهيد :ـ لكن صحابي اكثر من اعدائي
اصحابي اكثر من ان تحصيهم ..
اصحابي .. كلمات المحزون المهجور .
اصحابي .. احياء الاموات .. الشهداء الموعودون .
اصحابي .. فرسان الخيل البلق ذوو الاثواب الخضراء .
اصحابي .. الاف المظلومين المنكسرين .
ـ صمت ـ

قد يفاجئنا الموت .

فلنرحب به بعد ان تكون صرختنا القتالية هذه قد وصلت بعض الاذان الصاغية .

وبعد ان تكون يد اخرى قد امتدت لتحمل سلاحنا .. وبعد ان يكون رجال اخرون قد تهيأوا لان يرفعوا الترنيمة الجنائزية باصوات من السلاح وصرخات القتال الجديدة .. وصرخات النصر .

ـ موسيقى ـ

مساعد القائد :ـ اخبروا الثائر ان يظهر لي .

المرأة :ـ اخفض الصوت يا خائن .. اخفض الصوت .. فالشهيد نائم .. اخفض الصوت .

مساعد القائد :ـ اذهبي واخبريه انها ليست ساعة النوم .
اخبريه ان الساعة قد حانت ..
هذه الساعة التي عليه ان يواجه فيها الموت .

المرأة :ـ انه ينام .. يا من عدمت الحياء ..
فلا تصرخ بالصوت ..
سانقل اليه كلماتك الوقحة ..
اخفض الصوت ودعني اوقظه .
ـ تذهب الى الشهيد ـ
استيقظ .. اتوسل اليك .
لقد اسود وشاحي باقتراب اجلك .
استيقظ ..
ان جيش الاعداء هنا ..

يا ملكا دون فرسان .. استيقظ .
نومك هادىء .. ولكن مملكة الاحلام خداعة .
استيقظ ..

فنحن محاصرون في اعماق شقائنا .

الشهيد :ـ حلمت حلما .. كان السهل فيه اخضر .
ولكنك لم تدعيني اكمله .
والماء رقراقا والنبع نقيا
ولكنك لم تدعيني اكمله .
وخيل الي اني اميز والدتي .. وقد ارتدت السواد كلها ..
واشارت الي بيدها اشارة خفيفة ..
وابتسمت ابتسامة عذبة كأنها تريد مني ان اجتاز المياه .. وان اصل اليها .
ولكنك لم تدعيني اكمله .

المرأة :ـ كنت نائما ..
وفي هذه الاثناء وصل العدو وصرخ بنا .

الشهيد :ـ (ينهض)
لقد اكملت شمس الشقاء السوداء دورتها اذن .
لقد اخذ مني هذا الفارس المتعطش للدم ..
خير ما كان لي من اعوان ..
وها هو يطمع الان بسلبي حياة لم تعد ذات قيمة وان يجعلك ـ ايتها المرأة ..
ايتها الام .. ايتها الزوجة .. ايتها الاخت .. ايتها الحبيبة ..
ان يجعلك تتحملين اهوال اسر مخجل .
آه ....
لقد كتب علي الا ارى الدنيا الا وعيناي مليئتان بالاشواك .

المرأة :ـ كيف لا يمكنني ان اموت لاجلك يا نور عيني ..
فانقذك واجنب نفسي شقاء اسر اكثر هولا من الموت ؟

الشهيد :ـ لقد حانت الساعة التي لا مفر منها ..
والتي علي فيها ان اواجه رياح القدر الماكسة .
آن اوان الرحيل ..
آه ....
لقد كان الحلم .. نبوءة .. !

المرأة :ـ لن ترضى السماء بأن يقع مثل هذا الظلم .
اذا مت ايها الملك .. فلن يبقى امامي الا ان اضع حدا لحياتي بيدي هاتين .

الشهيد :ـ لن ترتكبي هذا العمل الاحمق ابدا .
ـ تعتيم ـ

ـ **المرأة والشهيد في وضع صامت .. معبر ..** ـ

المرأة :ـ انا ظمأى .. اتوسل اليك .. نقطة ماء.

الثلاثة :ـ على شفتيها المشققتين تقف روحها التي
عذبها الظمأ ..
تنتظر الرحيل .
انظري يأس الرجل الذي يعجز عن
انقاذ احبائه ..
كفي عن الانين ..
آن الاوان كي يستعد لمعركته الاخيرة .

المرأة :ـ ايها الملك الشقي . كيف يمكننا تحمل
الحياة من دونك ؟
لا تذهب الى حقل المعركة .

الشهيد :ـ **وما يمكنني ان افعل سوى ذلك ..**
انت تعرفين أن زمرة الكلاب الهائجة
التي تحاصرنا لا تدع لنا مجالا للافلات.
اذن فخير لنا ان نموت بشجاعة
وسلاحنا في يدنا بدلا من ان نذبح على
سرير وثير .
ـ **يتحرك .. ثم يقف ..** ـ
كم احببتك ..!
ـ **يخرج** ـ

المرأة :ـ **الشقاء الكبير يخرس اللسان ..**
ويجفف الدمع
ايتها الشمس ..
ايتها الشمس الوقحة ، كيف يكون
بوسعك ان تتوهجي وان تضيئي
بانوارك هذا الكفر الذي لا يطاق ..؟
ـ **تعتيم** ـ

ـ امام معسكر الاعداء .. ـ

الشهيد :ـ نادوا لي القائد ، وليأت وحده .

جندي :ـ يا قائدي .. الثائر يرغب بمحادثتك .

القائد :ـ ما يمكنني من اجلك ؟

الشهيد :ـ في بلاد الشقاء هذه .. هناك ماء كثير ،
للعصافير والحيوانات المتوحشة ، ومع
ذلك تموت نسائي عطشا .
اعطني قليلا من الماء .

القائد :ـ لا يمكنني ان اجيبك الى هذا الطلب .
ان اوامر الملك قاطعة في هذا الشأن .
بايع الملك .. وانا اعطيك ماء وافتح لك
الطريق .
ـ يختفي ـ

الشهيد :ـ (وحده)
ايتها السماء .. لم تتخلين عني ..؟!
ـ صمت .

ـ **ينهار في مكانه جالسا ..** ـ

صوت :ـ السلام ايها الغريب ..
السلام عليك ايها القائد في الصحراء ..
الذي يعذبه الظمأ ..
السلام عليك ايها المهجور .

الشهيد :ـ (يفيق)
من ؟ من يناديني ..؟
ـ صمت ـ
كم هو عذب ان نسمع صوت صديق
ونحن في اعمق اعماق الوحدة .
اهناك من يناديني ..؟ أم هي صورة
من صنع مخيلتي المتوحدة ..؟.
ـ صمت ـ
آه ... ه .... ه ....
وكما تذوب الشمس الغاربة في امواج
المحيط الحمراء .. وتتدثر منتشية
بردائها السائل ..
احس ان علي ان اسير وحيدا لاواجه
نهايتي .
ان تعبي كبير ...
ايها النداء الصديق .
وكبير هو اغراء النعاس الذي يحل
المشاكل كلها .
ان انام .. انام .. انام .. ! ربما
استطعت ان اعثر وراء النوم على هذه
الراحة التي يهبها مصير قبلنا به .
دعني .. ايها النداء الصديق .. انهي
وحدي ما بدات .
هنا تنتهي الدورة .
هنا اغلق دائرة مصيري ..
الوداع .. ايها الظل العذب ، وشكرا
لك على هذا النداء الاخير .
ـ صمت . فترة

يظهر الى حيز النور مساعد القائد ـ

مساعد القائد :ـ ايها الـ ... ثائر ..
مهمتي اللذيذة هي أن ان اجعلك تعترف وتبايع بسلطان الملك .. فنهبك الماء والحياة والطريق .. او ان تتهيأ للموت .

الشهيد :ـ ابايع ؟..

مساعد القائد :ـ نعم .. تبايع .. فتحيا .

الشهيد :ـ (ينهض .. فترة ..)

ابايع .؟ ابايع .؟ ابايع .؟ ـ صمت ـ ان تكون ... أو لا تكون .
تلك هي المسألة .
اي الحالتين امثل بالنفس ؟ اتحمل الرجم بالمقاليع وتلقي سهام الحظ الانكد ؟
أم النهوض لمكافحة المصائب ولو كانت بحرا عجاجا ؟
وبعد جهد الصراع اقامة حد دونها ؟
الموت .. نوم ، ثم لا شيء .
ان عقدة المسألة انما الخوف ...
الخوف هو الذي يقف دونه العزم ..
ثم هو الذي يسومنا عذاب العيش ،
وما اطول مداه ..! اذ لولا هذا الخوف
.. لما صبر احد على المذلات والمشقات .
ولا على بغي الباغي ..
ولا على تطاول الرجل المتكبر ..
ولا على ابطاءات العدل ..
ولا على سلاطة السلطة وقحة القدر .
ولا على الكوارث التي يبتلي بها الحسب الصحيح والمجد الصريح ، بفعل جهل الجهلة وتهجم السفلة . في وسع المرء ان يترخص في الابتعاد .
فيسلم من كل هذه الرزايا بطعنة واحدة من خنجر في يده . من الذي كان يرضى بالبقاء رازحا تحت الحمل .. دائم الانين ؟
مستنزفا ماء الجبهة من الاعياء ..؟..
لولا انه يتقي امرا وراء الحياة ، البلد المجهل الذي لم لم يستكشفه باحث ، ولم تتخط تخومه قدم سائح ، يحدونا ان نؤثر الصعب بين اهلنا على السهل بين قوم لا نعرفهم .

من ثم قوي الضمير وجعلنا كلنا جبناء
من ثم تحول الزهو في لون العزيمة ..
الى شحوب بفعل التفكير .
من ثم صودم التصميم على كل امر عظيم .. فانحرف عن طريقه .. ثم بطل ولم يجدد باسم العمل .
ـ فترة ـ

ـ يتوجه الى مساعد القائد ـ

اعلم انني لن اعترف ابدا بسلطان رجل حقه في الملك لا المبايعة الشعبية ، وانما الظلم والاغتصاب .

مساعد القائد :ـ بايع .. قل نعم .
الشهيد :ـ لا ..
مساعد القائد :ـ نعم . فلتقلها .. آه ما ايسرها ...!
نعم ، أن هي الا كلمة .
الشهيد :ـ اتعرف ما معنى الكلمة ؟ .
الكلمة لو تعرف حرمة ..
زاد مذخور .
الكلمة نور ..
بعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها
النبل البشري .
الكلمة فرقان مابين نبي وبغي .
بالكلمة تنكشف الغمة .
الكلمة نور ودليل تتبعه الامة .
عيسى ما كان سوى كلمة ..
اضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين
فساروا يهدون العالم !
الكلمة زلزلت الظالم ..
الكلمة حصن الحرية .
ان الكلمة مسؤولية
ان الرجل هو الكلمة ..
شرف الرجل هو الكلمة ..
شرف الله هو الكلمة ..
كلا .. لن ابايع .
مساعد القائد :ـ لم اكن انتظر غير ذلك منك .. ايها الكريم .. يا ايها المثالي ..
ايها النقي الجميل ، يا كثير النقاء ..
يا شهيد .. يا لعظمتك .
كم هو مؤسف ان تتفسخ هذه العظمة في لهيب الشمس .. في ارجاء هذا السهل الكئيب ..
حيا .. كنت تتحدى الملوك .
ميتا .. ستكون عطية للغربان الجائعة .
تدثر بكبريائك ايها الثائر الذي سقط .
فحد سيفي سيعرف كيف يتلقى بريق نظراتك .

الشهيد :ـ اي قلق عميق احسه في قرارك المذكور.
لماذا يدفعك عذاب روحك الى ظلمات
غرائزك الدنيا ؟

مساعد القائد :ـ لا تكلف نفسك جهد اقناعي ايها الرجل
النبيل . ان اغراء طيبتك العذبة لا تمس
روحي الصلبة .
انني اكره الضعف الانساني .
واكره صوت التفاؤل الراضي عن نفسه.
اني استخلص القدرة القاطعة ..
من هذا الذي تدعوه حبا .
اريد ان اكون السنديان الذي لاينثني ،
والصلب الجامد ..
اذن فكفانا مزاحا .
بايع الملك او تهيأ للموت .

الشهيد :ـ اني ارضى بموتي الذي لا مفر منه .
ولكن اخبرني ..
لماذا تكرهني الى هذا الحد ؟
ما الذي امثله وتحتقره ؟

مساعد القائد :ـ ما يعذبني فيك ، ليس عظمتك او
عذوبتك .. وليس تفاؤك .
وانما هذا الطابع المطلق لعواطفك .

الشهيد :ـ اي ثأر لي ان اعرف انك انت جلادي ،
تقتلني لانك لا تستطيع ان تكون مثلي .

مساعد القائد :ـ كفانا ثرثرة ، تهيأ للموت

الشهيد :ـ ساكون مستعدا بعد ان اودع اهلي .
الوداع الاخير .
ايمكنني ؟؟

مساعد القائد :ـ اذهب . واعلم اني بانتظارك .

الشهيد :ـ (يتجه الى مكانه)

ها قد حانت ساعة الفراق والتمزق .
ايتها النساء الثكالى ..
انت يا شقيقتي المفضلة ، يا صورة امي
الحية . وانت ايتها الحبيبة .. يا
رفيقة شبابي العذبة .. يا رفيقات
انهياري .
اعلمن اني لا افارقكن الا مرغما .
لان قلبي لم يرغب ابدا بأن يتحرر من
تلقاء نفسه من القيود العذبة التي
تربطنا معا .
اعلمن ان الحديد عندما يتغلغل الى
لحمي المدهوش ستكون اخر افكاري
متجهة نحوكن .
اما انتم ايها الشيوخ .. وانتن ايتها
الارامل الغارقات في الدموع . يا ارق
الايتام ..
انتم يا من ساتركم على حافة الشتاء
الحادة .
ايها الضعفاء الناجون من الموت ..
فكنتم اعذب الشهود . عندما يحين
الوقت وينضج .. اذكروني بتسامح ..
وارووا بكثير من الاعتدال قصة الرجل
.. الذي اراد ان يحقق حتى النهاية
قدرا صلبا .
وانتم يا اشباح احبائي الغائبين ..
يا من تهيمون حول نيران المعسكرات ..
تسلحوا بشيء من الصبر ..
فقريبا ستفارق روحي التي تحررت ..
جسدي
الوداع يا اصدقائي .. ساموت ..
ولكني لن اترككم .

ـ يعود الى الجند ـ

المرأة :ـ (تندب)
الشهيد يذهب ..
والارض تتابع دورانها ..
يا لجنون العالم ..!

الثلاثة :ـ في سهل الظلم ..
النقي يتقدم ..

المرأة :ـ
الشهيد يذهب ..
والنجوم ما زالت تتلألأ ..
يا لصمم العالم .

الثلاثة :ـ الى لقاء موته ..
النقي يتقدم .

المرأة :ـ الشهيد يذهب ..
والانهار تتابع مجراها ..
يا لصمم العالم .

الثلاثة :ـ تأوهي يا قبة السماء الزرقاء ..
فالنقي يتقدم .

المرأة :ـ الشهيد يذهب ..
والنهار يتبع الليل ..
يا لبعدك عن المنطق ايها العالم .

الثلاثة :ـ في سهل الظلم ..
النقي يتقدم ..

المرأة :ـ وانا اواصل الحياة ..
يا لضياع روحي .

ـ تعتيم ـ

ـ الشهيد امام الجند ينتظر نهوض الشمس .. ـ

الشهيد :ـ **ها انت اخيرا ، ايها الصبح الصغير**
الابيض .
يا معلن اليقظة .
الديك يصرخ في الضياء المظلم .
والارض تنفخ بثقل احلامها البشعة .
وتتهيأ نشوى لاستقبال النهار ..!

عما قريب .. ستورد الافق .
وعما قريب .. ستدفيء الشمس الهضاب وعما قريب .. سياتي صباحي الاخير .

ايتها السماء ..
ايتها السماء .. الصامتة، لم تتركينني ..؟
آه ... ه ... ه ...
ان شقائي .. لكبير ..!.
يا زهرة النسيان .. ايتها الكلمات .
لم لا تستطيعين ان تحلي مكان الحقيقة السامة ؟ .

(الى الجند) :- اعلموا اني مازلت مصمما ان اهب حياتي تكفيرا عن خطايا البشر .
نادوا لي قائدكم .. أريد ان اكلمه .

القائد :- ما تريد مني ؟

الشهيد :- ان اخبر للمرة الاخيرة نواياك .

القائد :- ان خجلي عظيم . وفي اعمق اعماق قلبي احترمك .. واجلك كرجل .
ولكني مع ذلك عزمت على ان اترك جيشي يقتلك . في هذه الليلة نفسها ابلغني الملك .. انه يهبني ولاية مقابل راسك .
ان خجلي عظيم . ولكن قراري قد اتخذ .

الشهيد :- **اني اشفق عليك ايها الرجل الجشع .**
أيمكن لاموال الدنيا ان تضل الضمير هكذا ؟
تقدم اذن ، ما دام قرارك قد اتخذ ..
حز رأسي بنفسك ، ولا تضف الى جشعك جبنا مخجلا .
تعال الي واتمم ما عزمت عليه .

القائد :- كلا .. كلا . لن اجرؤ ان اقتلك بنفسي.

(الى الجند) :- من يرغب بترقية كبرى .. يتقدم لي راس هذا الرجل .

- لا يتقدم احد -

يا جبناء .. يا اشباه النساء .. الا يريد احد منكم تنفيذ اوامري .

مساعد القائد :- لا يستبد بك الغضب يا سيدي .
ما من احد غيري سيقتل هذا الرجل .
هو وانا نعرف ذلك منذ بدء المعركة ..
الا تعرف ذلك يا رجل ؟
كما يفعل البازي ذو العين الثاقبة عندما ينقض على الحمامة ويهشم راسها يستمتع به ..
كذلك انا ، الذي لا اخاف ، يمكنني وحدي ان اظلم الضياء المنبعث من وجهك .. بالدم الذي ساجعله يتدفق من جراحك الواسعة .

الشهيد :- اعرف ذلك ايها المتشدق الوقح .. تعال الي وانه مهمتك القذرة يا جزار .
تعال وليسقط ليل الظلم على هذا العالم

مساعد القائد :- نعم .. ساعرف كيف اظلم بريق نظراتك

- **يتقدم الى الشهيد .. يرفع سيفه . في هذه اللحظة ينبعث صوت عاصفة آتية من بعيد .. يهوى السيف على جسد الشهيد .. وفي نفس اللحظة ينبعث صوت طفل صغير حديث الولادة .. يمتزج بكاء الطفل بصوت العاصفة .. يعلو الصوت .. يفزع المساعد .. ويعلو الصوت .. ويعلو .. ويعلو ..**

- تعتيم .. -

- **القائد ومساعده .. ينظران الى جذع الشجرة ، حيث الشهيد مصلوب . المرأة والرجال الثلاثة في الناحية الاخرى حيث المرأة كانت تروي القصة . -**

مساعد القائد :- لقد صلبت الثائر .. هيا املأ جيوبي بالجواهر والاحجار الكريمة ، جزاء لي على عظمة المهمة التي اسديتها لك .

القائد :- الان .. اصبح العالم كما يشتهيه الملك

- يقترب صوت العاصفة -

ما ابرد هذا الصباح ...!
وما احر بريق نظرة الشهيد ..!!

- تتجمد الحركة .. طبول النهاية -



البحر الأسود المتوسط

علي الجندي

... هو البحر : دمدمة وصهيل مع الموج ، تيه على الموج ، زوبعة وهدير ، بروق ، وأشباح قائلة من اناس خفيين ساروا بعيدا على الماء .. ، لفظ خفي وريح ... هو البحر : قلعة صمت تميل على الموج ، او تتدلى الى الموج ، محروسة بالرياح ، وأشرعة وصخور ورعد وبرق وماء ، وماء ، دلافين نار . محوطة بالفناء ، الكلام المبعثر .. ، منخورة بالمياه القديمة ... بالموج والموج ، والريح والملح ..



و .. البحر : قاعدة ولسان من البر يمتد خلو الحديث مع الماء .. وهو شراع ـ قماش .. ، نسيج من الوهم والخوف ، والقبعات الطويلة تزهو بريش الطواويس ، ريش النعام ، واوسمة من جميع الحجوم.! .. وللبحر ذاكرة وخيال يحلق في الغيم ، جنح من الرمل يمتد من جبل الغيب عند حدود الشمال « السليب » .. ويمتد نحو الجنوب الى القبلة المستحيلة عند خيام الاله المدمى ...

ويمتد ، يمتد نحو الشروق ، ونحو الغروب ، ونحو السماء ، وتحت البحار ، وفوق الجبال ، الى كل أجنحة المروحة ! ..

وللبحر جسم من اللؤلؤ الازلي ، ومن كهرباء ونار وزيت .. ، واذرعة هائمات على الماء ، تمسك بالغيم حبل نجاة ..

نهود له البحر عائمة تترجرج ، تفري الزوارق والسفن المبحرات مع الليل .. تجذب آلهة البحر باللون والرائحة .. !

.. وللبحر والمدن الناشئات على ملحه لغة في التحاور منذ قديم الزمان ، حوار مع الصخر والاوجه البشرية ، والشجر المتهدل قرب الشواطيء .. ، والابجدية بينهما قسمت في الزمان القديم الى مفردات من الرمل والذعر والحب والموت والزبد المتوتر .. [كان الكلام قديما من الفضة الحجرية : نصف تراب ونصف ذهب !] . وكان الغزاة الضريبة للبحر ، كان القباطنة الاولون يبيحون بعض المدائن لما تطيل الحوار مع البحر ، لما تطيل الرجال لحاها .. وكان الغزاة يسيرون فوق المياه حفاة ، وفوق الرمال حفاة .. وفوق الرجال وفوق النساء يمرون ، ثم يعودون من غير ان يرجموا او يدانوا !

وظل الحوار القديم مع البحر ــ والابجدية متقنة ــ فكلاما تقول الرمال ، وغنجا تميل المياه ..

وجاء الغزاة ، وراح الغزاة ، ومروا بأحذية من جلود المواشي ، واحذية من جلود الرجال .. وعاد الغزاة على سفن قرمزي لظاها ، اباحوا القرى في الجبال الفقيرة ، واستوطنوا في الشواطيء دهرا ، وعادوا وقد خلفوا بعدهم ثمرا آثما ورمادا وبعض رماد ، كثيرا من الاضرحة .

.. ويبقى هو البحر ، موجا وريحا وصمتا ، قلاعا من الصمت واجفة ، تتوحد فوق صخور من الدهر ، تحرسها في ليالي الشتاء البنادق ، والاعين الخائفه !

وتحرسها في البعيد الزوارق والاشرعه ..

ويحرسها الموج والريح والكلمات ــ القوافي ، الكلام المبعثر ، والاغنيات الحزينة والادعيه !

وينخر آساسها الماء والملح والخوف والوهم والاحجيه ..

.. هو البحر ، يحمل في دعة مدنا فوق أكتافه ، ويحمل سكانها وبكاء مواليدها ، وغناء العذارى وندب الارامل ، يحمل كلس القبور وورد الحدائق ، زهر المقابر .. يحمل ، يحمل ، يهتز ، يلقي بكل الحياة الى قاعه ويتقدم منتقما ، مستفيضا جنونا الى .. اليابسه .

فتزحف نحو أصابعه الدموية أرض القرى ، تتقدم مفلولة الشجر الساحلي ، ومحلولة الشعر ــ من ليل أعراسها تتقدم ــ ثم تخيم قرب أواذيه العابسه.. وحتى البيوت ــ الجوار المقيمات خائفة عند أقدامه تتقدم ، تهجر وحشتها وتسير اليه .. وتمشي اليه الينابيع والطرقات وضوء البيوت ، ولكنه يتثاقل ، يحمل ((عبوته)) الناسفه !

ويحمل تاريخه الدموي وأثوابه الواسعات ، يزمجر ، ترمش أعينه الحمر حقدا ، ويطلب من جسد الارض سرتها ودموعا ، وحوارا جديدا توقف منذ سنين. يطالب بالفدية المستحيلة ! .

و .. تفتح كل الشوارع سيقانها وتنفتح الارض كرمن لمقدمه .. والعيون ، النوافذ ، تنفتح الاذرعه ! ..

وتفتح بوب الحدائق بو بالنوادي .. ــ وتترك بوب الكهوف مغلقة دونه ... ويلفظ شاطئه في الظلام طيوفا وأشباح رعب .. ،

يصير الامان الذليل رصاصا ــ ولا أمن في الخوف ، لا أمن في المدن الخانعه !

ولا أمن داخل روح التثاؤب ، لا أمن قرب الشواطيء .. في المدن المستحمة بالخمر والعرق الشهوي والعطر .. ، في الثكن الطيعه ..

ولا أمن في البيت والحب ، لا أمن قرب الدمى المفزعه ! . ــ

يصير الظلام وحوشا ، يصير الغزاة ليوثا ، وموج الشواطيء وهي تصلي لغطرسة البحر .. يغدو زوارق حرب تكب الرجال على منزل وادع لفقير يقيم الصلاة لاطفاله او لزوج تخاف الظلام .. وتدفعهم للشوارع بين أزقتها الوادعة ..

و .. يغدو الرصاص كلاما خفيا وهمسا وخوفا وموتا .. وماء ونارا ، ويصبح نطق الرصاص بليغا ، وحبر المسدس شعرا حريقا وآه ..

ــ تلفت أيا بحر عاصمة تتسول أمنا من البحر والجو والبر .. هل من مغير يهيء قنبلة ، او امير يحرك اصبعه فوق خارطة للبلاد الشهية .. هل من فقير يوجه سبابة نحو حاكمه ويصيح : ((ترجل عن العرش يا سيء الوجه .. سودت وجه البلاد !

[.. وانت الذي عطشي لا تروي ، وحزني تملحه بالهباب ، وتفرد قدام عيني جسمك للشمس يا .. بحر ، انت تقيم ولائم حبك ، أعراس مجدك فوق ضريح الهي .. وانت تعبيء فرسانك السود للغزو ، يخطف بحارة من لدنك عروسة قلبي ، يولون عني بعيدا وراءك ياغادرا .. واقوم اليك فترشق بالماء وجهي خلال صلاتي ، واثناء نومي على عتباتك .. تغسلني بمياهك حين جنوني .. افيق .. على فرح وعروس من البحر ، مائدة فوق نافرة من صخور الخليج ، عليها الشراب ، المآكل والزهر والاغنيات المجون ورأس صديق قديم ، لسان صديق امين ، وعينا صديقتي الباسله ..

وترشقني بهديرك ، تطفيء خوفي من الماء ، تبعث في حنينا الى الموج ..]

.. تأتي مع الموج دمدمة وصهيل من الامس ، من اول الدهر ــ تيه على الموج ، خوف يجيء مع الموج ، موج يعب مع الموج ــ تفرغ بعض زوارق جاءت مع الموج أحمالها ،

فرجال يهبون من آخر الموج ، بعض رجال يلاقونهم ، ويصير رجال المياه رجال الشوارع ، تغدو الشوارع نهرا يصب من البحر في البر ، نهرا حراما ، جحيما ، رصاصا ...

يدور ، يدور ، يلف ، يهرول ، يقفز ، يصعد ، ينزل ، ينسف ، يجري دماء ، تسيل الدماء ، تغطي الشوارع ، تهدر خلف البيوت ، تغطي الحدائق ، تهدر تحت المنازل ، يبقى النيام نياما ، ينام الذين افاقوا ، ينام المفيقون خوف الدماء ، وخوف الرصاص وخوف الهواء وخوف الرجال وخوف النساء وخوف النيام !..

تهب الدماء ، تطير من الشرفات ، تغطي السماء ، السماء حديد ، سماء المدينة سكرى ووسنى وخائفة من غيوم الدماء ...

و .. سارت الى البحر كل الزواحف ،.

[غلفت في الماء ، سافرت في الزبد المتدافع نحو القناة ، عبرت صحارى المياه ..

خرجت من الماء عريان ، صادفت في جانب المعبر المقفر الآن ابنية وملاجيء خاوية رصعتها القنابل في كل ركن ، وخيل لي أن حولي في الصمت اشباح ناس ينامون في ظلهم وأشباح ناس توصوص اعينهم من شقوق التنصت .. صرت على باب مدرسة أتلفت : لا صوت !

في جوف مئذنة خرقتها القنابل : لا صوت !

لا صوت يجرح صحن الكنيسه !

وتابعت سيري نحو حقول الارز : فلاة النباتات والرمل ، والقطن والفول .. لاشيء غير فلاة محددة بهدوء مرير .. وأوقفني حرس بعد حين فأخجلهم منظري ..

ولكنني سرت نحو المدينة !!] .

وهأنا أكتشف البحر ، أسمع صوت المحيطات في المتوسط ، أشعر بالمتوسط يهدر في قوقعه !

وتبدو شواطئه كلها من نبات عيون وصخر تكون أثناء مر انزمان : عظام ضحايا ولحم بشر !

... دليلي الى البحر نافورة من دماء القرنفل ، نهر عبيط من البشر الخائفين ونار منارتك الراعشه !

دليلي الى الماء في الليل والريح ثغرك ، وهج ابتسامتك الطائشه .

وأنا .. جاهل بالبحار وبالماء .. ما البحر ؟ ! كان يخيل لي أن للبحر في الليل زرقة الوانه في النهار ، وسامة آفاقه ونسائمه الطيبات ولكن ثغرك أكد لي في بياض الرمال ، بأن المحيطات اذ تتدفق في الليل للبحر تجعله هائجا مدلهما ، وتملأ أمواجه بعرائس مهووسة بالدم البشري بأشباح جن يلمون بالبر في غفلة الفقراء ، فيقتحمون عليهم منازلهم ويعودون دون عقاب !

وها نحن ظمأى وغرثى نجاور من ألف عام جميع البحار ، ونحلم بالصدف اللؤلؤي ، بذكرى ممالك تحت المياه وخلف البحار .. تزينها الفاتنات العرائس حورا ، تقدم أجسادها الفائرات لمن صبر العمر ينتظر المعجزه !

وها نحن قرب شواطئك البيض يا بحر ، نحلم بعد مئات السنين بمملكة تبتدى فجأة .

وأسوارها العاليات تصد الغزاة ، تصد الرياح وتمنع عنها الخطر ! فنحتلها بالكلام المدمر والاغنيات ، نساكن فيها النساء الشراب ، الطعام ، الامان ..

نقيم عليها حياة « التنابل » نجعلها من جميع الجهات مرافيء مفتوحة لجميع البشر !

فسكانها عاهرون يبيعون أجسادهم للرياح ، عواهر يحكمنها ويقمن الامان عليها .. فنسعد فيها بعار الخصي ونبلغ أقصى العمر ..

و .. لكن ريحك يابحر ليست أمانا سوى للتنابل ، موجك صارت شعاف الجبال وحتى ذراها تهاب مراكبه وغدونا جميعا ونحن بعيدون ننتظر المجزره ،

ونعرف : لا عاصم يعصم اليوم ابناءنا أو ذوينا ، وأنا ـ لننجو ـ ولابد أن نتراجع نحو صحارى بداوتنا .. المقفره !!

أنتم يامن هناك ..

ضياء الشرقاوي



١ ــ ظهر الصورة :

كانت القاعة نصف معتمة : ضوء العصر ، هين ، تهتز شجرة عتيقة امام النافذة فتنشر قطع الظل والضـوء ، تتبعثر فوق الارض السمراء وتنفذ خلال القضبان مـع دفقات الهواء الرطب . أحس بقدميه توجعانه ، ورائحة الدم تتسرب الى انفه . ظل الشاويش صامتا خلف منضدته ، بنادق في السلاحليك ، وسلاسل معلقة على الحائط ، أراح كفه فوق الحاجـز الخشبي ، فأحس بملمس الخشب القديم . وعاد الدم يتدفق من الجرح . يحس به دافئا . وتدفق الهواء خلال النافذة وتبعثرت قطع الضوء والظل .

قال له الشاويش : اين كنت في تلك الفترة ؟

تحسس الجرح ــ أسفل العين اليسرى ــ وتبللت أصابعه بالدم . سمع صوت الشاويش يتردد فى القاعـة فثبت عينيه نحو النافذة وهمهم : كنت نائما .

كان الهواء الرطب يتدفق اسفل الباب . وفكر فى ان ينهض ويضع قطعة الخيش بين حافة الباب والبلاط . جذب اللحاف الى وجهه ولكن زوجته تقلبت فجذبت اللحاف اليها . خيل اليه انه سمع صوت دقات خارج باب العمارة . فكر : من يكون فى تلك الساعة من الليل ؟. كانت الدقات مترددة . سمع صوت الريح فى حديقـة العمارة الخلفية : الاشجار تهتز بقوة ، والاوراق الجافة المتساقطة ترتطم بالجذوع والجدران . امتلأت الغرفة الضيقة بالهواء الرطب ، احس به يتسرب من اسفل الباب، وخلال النافذة التى تفتح الى حديقة العمارة . هز زوجته العجوز برفق ، لكنها كانت مستغرقة في النوم . وحين هدأ صوت الريح خيل اليه انه سمع صوت الدقات الاخيرة خارج باب العمارة . فكر : ربما كان عبدالمنعم وقد عاد هذه الليلة . عاد يهز زوجته العجوز برفق كى تنهض وتفتح الباب ولكنها بدأت تنشج ، جلس في مكانه وراح يهزها ، ويسأل : لم تبكين ؟

لاذت بالصمت ، كرر السؤال ، تأوهت ، همهمت : ابـكي ..

قال : كنت تبكين

قالت : كنت احلم

قال : تحلمين ؟

لم تكن تراه فى الظلام .

قالت : اشم رائحة دم .

قال : افتحى باب العمارة .. ربما ..

٢ ــ حلم زوجة عجوز :

تصعد الدرجات ببطء ، تحس بقـدميها دافئتين ثقيلتين عاريتين فوق الدرجات الرطبة . توقفت برهة ثم واصلت الصعود ، تتحسس الجدار بكفها ، لاترى شيئا في الظلمة . تسمع صوت الاشجار فى حديقة العمارة . توقفت عند الدرجة الاخيرة امام المدخل ، وكان ضوء الصباح يضىء الطريق . لم تر احدا اول الامر ــ وكان هواء الصباح الرطب ينفذ الى جسدها فتحس برعشة ــ وحدقت نحو الباب . كانت ماتزال تسمع صوت الدقات الرتيبة امام الباب ، تتواتر الى اذنيها ثقيلة ، مكتومة ، لحوحة ،فأحست بالخوف ، وعادت تهرول هابطة الدرجات ووجدت زوجها يصلى فاخذت تجمع الثياب المتسخة ، ووضعتها في جردل . حملت الجردل والطست وذهبت الى حديقة العمارة . سمعت صوت باب الفرفة يهتز فى قبضة الريح فاخذت تبتعد فى طرف الحديقة حتى لاتسمع صوت الباب وهو يهتز . كانت الشمس حارة فى الحديقة، والنوافذ الخلفية مغلقة ، والشمس الحارة تنعكس فوق الزجاج . تركت الطست بجوار السور . سمعت حينذاك صوت الدقات الرتيبة امام باب العمارة تتردد بوضوح

لم تكن صوت طرقات انسانية : صوت اللحم الدافيء ، المتشنج ، فوق حديد الباب . افرغت الثياب المتسخة من الجرد في الطست : قفطان زوجها ، ولباس وفانلة ، وجلبابها الاسود وقميصها الاحمر القديم . خبأت قميصها اسفل الثياب ، وحملت الجردل وذهبت لتملأه بالماء . نظرت الى النوافذ الخلفية فوجدتها مازالت مغلقة ، فعادت الى الطست واخرجت قميصها الاحمر من اسفل الثياب ، وتركته مفرودا — بملء الطست — في الضوء. وحين فتحت حنفية الحديقة عادت تسمع صوت باب الغرفة وهو يهتز في قبضة الريح . فكرت في ان تذهب اليه وتغلقه ولكنها احست بالخوف . كان الجردل قد امتلأ واخذ الماء ينسكب فوق الارض ويبلل قدميها . حملت الجردل وسارت بين الاشجار ، وكان الماء ينسكب ويبلل ثوبها فيلتصق بساقيها. وجدت الطست مملوء بكومة عالية من الملابس الداخلية الملونة النظيفة فأحست بالسرور وراحت تضحك وبدات تتحسسها وتقلبها ، ثم غمرتها بالمياه فطفا فوقها قميصها الاحمر وراح يعوم فوق السطح . بحثت عن قطعة الصابون فلم تجدها . راحت تفكر اذا ما كانت قد احضرتها معها ام نسيتها . جلست على الارض الدافئة وغمرتها الشمس وبدات المياه الطافحة من الطست ، والمتدفقة من حنفية الحديقة ، تحاصرها ، وتعلو قليلا فتطفو فوقها الملابس الداخلية الملونة التي اخذت تتناثر وتتفرق بين الاشجار ، تغيب في الظل ثم تخرج الى ضوء الشمس ، زاهية جميلة واكتشفت ان بعض الملابس الداخلية الملونة الخاصة بالاطفال قد اتجهت بجوار السور نحو صوت الدقات الذي ما زال يتردد مكتوما ، ملحا ، امام باب العمارة . توقفت الملابس الداخلية الملونة الخاصة بالاطفال بخوف جوار السور ، بين الاشجار ، وبدات الملابس الداخلية الاخرى تتبعها . وكان صوت الدقات يعلو ، ويتضح ويغمر الحديقة . تمددت فوق الارض ، في الضوء الدافيء وشعرت بخدر يتسرب الى اطرافها ثم يتسرب الى بقية جسدها . اغلقت عينيها وسمعت صوت زوجها يهتف بها ان تفتح له باب الغرفة ولكنها لم تستطع ان تستجمع نفسها وتنهض . وخيل اليها انه راح يبكي ويتوسل اليها كي تفتح له الباب ، وذاب صوته في صوت الدقات المخيفة التي تأتي من خلف الباب العمارة . فتحت عينيها فرات سكان العمارة: الرجال والنساء والاطفال ، قد ارتدوا الملابس الداخلية الملونة ، يقفون حولها يحملقون فيها ، عارية ، ويضحكون. اخذت تبحث عن قميصها الاحمر القديم كي ترتديه وتدارى به نفسها فراح السكان يضحكون . وسمعت زوجها يقول لها : افتحي الباب . اختفى السكان في الظلام . غادرت مكانها واحست ببرودة الهواء . وسمعت صوت الدقات المكتومة الملحة . قال لها : ربما عاد عبدالمنعم .

هممت : الان ؟

كان الصوت يتضح ، بصمت ، ثم يعلو ، ويخفت ، مع صوت الريح في الخارج . نظرت خلال باب العمارة ، خيل اليها انها لا ترى احدا . ثم لمحت راسا . اقتربت ببطء . ودققت النظر . ابتسمت . كان قد ادار وجهه نحوها . فتحت الباب ، فدلف الى الداخل حاملا طبلة كبيرة يعلقها الى عنقه . سألته : كنت تدق عليها ؟

ابتسم وسألها عن ابنه . قالت له : عبدالمنعم لم يعد منذ اربعة ايام .

تمتم : منذ اربعة ايام ؟

— : كان معه بعض الاولاد .. ثم ذهبوا ..

— : الم يقل لكم اين ذهب ؟

— : كان يقول لعمه مسعود اين سيذهب اذا ماكان سيتأخر في العودة .

كانت اصابعه المتوترة تدق جلد الطبلة ، في عصبية مكتومة ، فتملأ الدقات المترددة الفسحة ، وتهبط معها الدرجات المظلمة الرطبة .

٣ — الآباء والأبناء :

فكر : اربعة ايام . اين يكون قد ذهب ؟ تابعها ، وامام الدرجة الاولى توقف . كان يحمل الطبلة الكبيرة فوق صدره ، مشدودة بحزام الى عنقه . ورآها تغيب في الظلمة . كان ما يزال يحس بالبرد . يسمع وقع قدميها ، وقع رتيب ، حس لحم القدمين فوق الدرجات ، وعاد يتابعها . وعند الغرفة الضيقة انفرجت العتمة عن ضوء الفجر الهين يزحف من ناحية حديقة العمارة . سمع صوت زوجها — عم مسعود — داخل الغرفة ، فاستحى ان يتابع المسير الى الداخل . اتجه نحو باب الحديقة . وحرك قبضته فلامست وجه الطبلة فأصدرت صوتا مكتوما ، فرد كفه فوق الجلد فتحشرج الصوت ثم خمد . جلس على الارض ، ثنى ساقيه برفق، وانزلقت الطبلة تسبقه الى اسفل ، يشد الحزام عنقه فتميل راسه الى الامام . فكر في ابنه عبدالمنعم مرة اخرى واين يكون قد ذهب . سمع صوت عم مسعود خلفه ، فابعد الطبلة وتركها فوق الارض ، ونهض . عانقه عم مسعود واحس بدفء جسده وسأله عن ابنه عبدالمنعم. قال عم مسعود انه لم يعد منذ اربعة ايام . وكان عم مسعود قد بدا يرتعش . فكر ان الرجل قد هرم ونحل اكثر من ذي قبل . وتراءى له وجهه الاسمر وقد تكاثرت الغضون فوقه . واصل عم مسعود قائلا انه كان متعودا ان يقول له اذا ما كان سيتأخر في الخارج فيعطيه مفتاح باب العمارة ، ولكن هذه المرة لم يقل له شيئا ، وتأخر اربعة ايام . حين صمت عم مسعود سمع صوت الاشجار في الحديقة تهتز فتتساقط حبات الندى من الاوراق . قال له عم مسعود ان لا يقلق فانه حتما سيعود. فأجابه انه اتى ليجدد جلد الطبلة . مال فوقها ودق الجلد

بقبضته فاصدرت صوتا مكتوما . هز عم مسعود رأسه موافقا على ضرورة تغيير الجلد . وكان عم مسعود مازال بقميصه الداخلي تنبعث منه بقايا رائحة الدفء . وحمل الطبلة ، وشد حزامها الى كتفه ، فقال له عم مسعود ان عبدالمنعم اغلق باب الغرفة ولم يترك مفتاحها كعادته .
وتقدمه الرجل الى غرفته الضيقة وكانت مظلمة ، يسمع داخلها صوت امرأته العجوز ، ويبدو انها كانت ترتدي شيئا من الثياب فاصدرت صوتا مرتبكا فتوقف بعدها اجتاز الباب بخطوة او خطوتين ، رآها وهي تفتح النافذة التي تطل الى حديقة العمارة ، فبدد ضوء الفجر ظلام الغرفة الضيقة ، ورأى الفراش : اللحاف والمخدة والحصيرة مبعثرا . اخذت تجمع الفراش . حملت اللحاف الى الحديقة . فكر فيما سيفعله وابنه لم يترك غرفته مفتوحة . جلس فوق الحصيرة . وضع الطبلة امامه ، بين ساقيه . واحس بالرغبة في النوم . سأله عم مسعود اذا ما كان قد ظل طويلا امام باب العمارة . فلزم الصمت.
احس به وهو يغير ثيابه في ركن الغرفة الضيقة . تابع عم مسعود القول بأن اناسا كثيرين كانوا يأتون الى ولده في الايام الاخيرة ، وبعضهم يبيتون لديه على غير العادة . فسأله اذا ماكان احد منهم من البلد . فلم يفهم عم مسعود قصده ، وكرر القول بأن ذلك لم يكن من عادته . ولم يدرك قصده بأن ذلك لم يكن من عادته . وفكر اذا ماكان ولده سيغيب اكثر من ذلك عن الحضور . وترددت في راسه كلمات عم مسعود بأن ذلك لم يكن من عادته ، وكررها لنفسه . وسمع مرة أخرى عم مسعود يقول انه كان بين الحاضرين فتيات ، وانهم كانوا يتعاركون احيانا في الليل. شد ذلك انتباهه . استدار نحو عم مسعود فرأى نصفه الاسفل عاريا ، يحاول دفع القفطان الى أسفل . كان مشتبكا بين رأسه وذراعيه . قال عم مسعود انه كان يسمع كل شيء ، وكان يظل يقظا ، وان صاحب العمارة لو عرف بالامر فسيطرد ابنه على الفور فهو لا يحب الكلام الفارغ والسياسة . فسأله هل يتكلمون في الكلام الفارغ ؟ . فأجابه عم مسعود انهم يتكلمون في السياسة . وكان قد خلص ذراعيه ورأسه من فتحة القفطان وتركه ينزلق الى اسفل ، وحين لحظ انه كان يرمقه منذ فترة لاذ بالصمت . وحين لاذ عم مسعود بالصمت ادرك انه تضايق لانه كان ينظر اليه عاريا .
دخلت زوجته العجوز واشعلت الوابور لتصنع الشاي .
دق الطبلة بمفاصله برفق فأصدرت صوتا مكتوما ملأ صمت الغرفة . وقال لعم مسعود انه يشقى كثيرا من اجل عبدالمنعم . قال عم مسعود ــ كان يدير الطاقية البيضاء فوق رأسه ــ ان اولاد هذه الايام . ولم يسمع بقية الكلام اذ كانت زوجته العجوز تنادي من خلال النافذة التي تطل الى حديقة العمارة . عاد يكرر انه اتى ليغير جلد الطبلة ، فجلدها رق وصار قديما ، ولم يعد هو ال .. كان عم مسعود قد جلس الى جانبه على الحصيرة وقال له ان الاولاد يشاغبون هذه الايام . ولم يفهم ماذا يقصد عم مسعود بالاولاد الذين يشاغبون . انتظر لحظة لعله يوضح الامر ولكن عم مسعود كان قد لاذ بالصمت . فكر اذا ماكان سيمكثه ان يذهب هذا ..

٤ ــ التبدلات :

اقترب من النافذة ، كانت مفتوحة ويسقط الضوء على ارض الحديقة . احس بالطين يعلق بقدميه . ورأى عبدالمنعم ــ وجهه نحو الحديقة ــ جالسا وسط شابين وفتاة رفيعة سمراء ــ كان رأسه الصغير يرتفع عن بقية الرؤوس ــ فكر في ان يغلق النافذة من الخارج .
كان الهواء ساكنا اول المساء ، ثم بدأ يشتد ويبرد ، وتختلط الاصوات ، تصمت ثم تدوم وترتفع وتصخب ، ومن النوافذ الخلفية يمكن ان يسمعهم صاحب العمارة . عاد وفكر ان يغلق النافذة. اطل الى الداخل فرآه عبدالمنعم. سمع الفتاة السمراء تقول له : لم الخوف ؟ . قال عبدالمنعم : انا لست خائفا . واشار نحو النافذة الخلفية . رأى وجوه الشابين والفتاة تتطلع اليه ، فابتسم لهم ، ولكن الخوف كان يرين في اعينهم . قال عبدالمنعم : عم مسعود . لم يكن قد رآهم وهم يدخلون معه . كان غافيا فوق الكنبة بجوار باب العمارة . رأى زوجته تدلف الى الداخل حاملة صينية عليها اكواب الشاي . التفتوا نحوها . وابتسمت الفتاة لها . نهضت وتناولت الصينية ووضعتها فوق المنضدة . ورأى زوجته تقف الى جوارهم صامتة . خيل اليه انها لم تره . وسمع احد الشابين يقول : سأذهب الى هناك . فقاطعته الفتاة بعصبية : انت تبقى في الخارج ونحن . فقال عبدالمنعم : كلنا نكون هناك . وفكر عم مسعود ان صاحب العمارة يمكنه ان يسمعهم من النوافذ الخلفية ، وقد صار الهواء ساكنا مرة أخرى وصارت اصواتهم مسموعة . قال لهم : سأغلق لكم النافذة . أجابت الفتاة : اتركها مفتوحة يا عم مسعود . والتفت نحوه زوجته كأنها تبحث عند داخل الغرفة ، ثم وقعت عليه عيناها عند النافذة فقالت له : الاستاذ عادل يبحث عنك . كان الاولاد والفتاة قد اشتبكوا في النقاش بصوت عال ، والفتاة تدق المنضدة بقبضتها ، فيسمع صوت الاكواب وهي تئز . قال له عبدالمنعم : تعال ياعم مسعود اشرب معنا الشاي . كرر قائلا : سأغلق لكم النافذة الخلفية . اقتربت زوجته من النافذة وهمست اليه : الاستاذ عادل عنده ضيوف .
عاد الهواء يحرك باب الغرفة فيختلط صرير الباب بالاصوات المشتبكة بحفيف اوراق الشجر . وكان الهواء رطبا ذا رائحة . فكر : مادام يريدني . وكان يرغب في ان ينام مبكرا . جلست زوجته على الارض بجوار الاولاد. دفع مصراع النافذة وظل واقفا برهة يتسمع . قال احد الشابين : سيشون بنا . قالت الفتاة ذلك لا . كان الضوء يسقط خلال خصاص النافذة مستطيلات بيضاء فوق قفطانه ، وفوق الارض ، وتنحني فوق ذراعه الايمن.
تذكر الاستاذ عادل فأيقن انه لن ينال لحظة راحة مادام عنده ضيوف . فكر بأنهم سيسهرون للصباح ، وسيظل

هـو معهم يعد لهم زجاجات البيرة والطعام ، يسكرون ويخششون طول الليل . سـار فى الظلام ، تجاوز باب الحديقة ، ثم توقف ، وعاد اليه ، وسمع صوت الاستاذ عادل يدوي في داخل العمارة ينادي عليه دلف خلال الباب وتوقف قليلا ، ثم اغلقه بهدوء فدفعه الهواء فعاد واغلقه . بهدوء فدفعه الهواء فعاد واغلقه . ظل واقفا يسـتمع الى الصـوت يدوي .

٥ ـ قبض الريح :

فتح عينيه وكانت الظلمة مازالت تملأ الغرفة الضيقة، ظل يسمع صوت تنفس عم مسعود وزوجته في ركن الغرفة. تحسس الطبلة فارتطمت يده بوجهها فدقت دقة عاليـة بسط كفه فوقها وضغط . تقلب عم مسعود فى الفراش. نهض وحمل الطبلة بين ذراعيه وسار الى الخارج . احنى راسه وادخلها في حمالة الطبلة وتركها ترقد فوق صدره. كان الهواء خارج الغرفة رطبا . صعد الدرجات ببطء . سمع صوت نباح فى حديقة العمارة وفكر في ان يجلس بجانب باب العمارة حتى يستيقظ الاستاذ عادل ويسأله عن ابنه عبد المنعم . قال له عم مسعود : ربما الاستاذ عادل يعرف اين هو ويستطيع ان يدلك . سأله عن الاستاذ عادل فقال عم مسعود ان الاستاذ عادل محـامى وابن صاحب العمارة . بعد ان فرغ من الكلام ابتسم وكان ينظر الى الشارع . فكر في ان عليه ان يغير جلد الطبلة وان يسأل الاستاذ عادل عن ابنه . وفي الفسحة الواسعة راى ضوء الفجر خارج باب العمارة . وكان هواء الفجر رطبا فأحس بارتعاشة تسري فيجسده. سمع مرة اخرى نباح الكلب في الحديقة . هبط الدرجات وحاول ان يفتح باب العمارة فوجده مغلقاً . جلس على الكنبة الخشبية التى يجلس عليها عم مسعود خلال النهار . وكانت اضواء المصابيح فى الشارع خافتة . مر امامه ثلاث رجال ، عبروا الباب ببطء . وضع الطبلة الى جانبه على الكنبة الخشبية فكر في ان يعود الى الغرفة ليوقظ عم مسعود ويأخذ منه مفتاح باب العمارة ليفتحه . ترك الطبلـة فوق الكنبة الخشبية وصعد الدرجات ثم توقف فى الفسحة الواسعة واخذ يهبط الدرجات التى تؤدى الى غرفة عم مسعود . توقف أمام الباب ــ كان قد تركه نصف مغلق ــ وخيل اليه انه يسمع صوت عم مسعود . سكن في مكانه . سمع صوت زوجته تهمس . دفع الباب ودخل فاخذ عم مسعود يسبه . ورأى في ضوء الفجر المتسرب خلال خصاص النافذة زوجة عم مسعود وهي تجذب فوقها اللحـاف وتنزوى فى الركن .

قال : اعطنى المفتاح . لم يجبه عم مسعود . كرر قائلا : اعطني مفتاح باب العمـارة . وكان عم مسعود يدمدم ، راكعا على ركبتيه . سمع صوتا معدنيا يسقط عند قدميه فانحنى يلتقط المفتاح . اغلق باب الغرفة وراءه . نبح الكلب في الحديقة . دفع باب الحديقة الى الوراء قليلا ورأى كلبا رماديا ضخما يعدو بين الاشجار . وحين احس بحركة الباب عدا نحوه فاغلقه وسمع صوت ارتطام جسده الضخم بالباب ، زام ووقف على الباب بساقيه الاماميتين واخذ يخمش الخشب بأظافره . أسرع يصعد الدرجات . وعندما وصل الى الفسحة الواسعة راى طفلا صغيرا يقف امام الطبلة يتحسسها باصابعه . وحينما رآه الطفل اخذ يدق الطبلة بقبضتيه بقوة فارتفع دويها عاليا خشنا . زعق : ياولد . ولكن الطفل واصـل الدق بكلتا قبضتيه على الناحيتين وانفجر يضحك مبتهجا. توقف الى جانبه ، رفعه الى اعلى الكنبة الخشبية ، وكان الطفل يتلوى بين يديه كالسمكة ، منحنيا نحو الطبلة . سأله الطفل : طبلة عم مسعود ؟ . قال له : اتركها . فأمسك الطفل الحمالة بيده فكادت الطبلة تسقط من فوق الكنبة على الارض . سأله : انت ابن من ؟ . ولكن الطفل لم يجبه ثم عاود دق الطبلة . رأى عم مسعود يقف مذعورا على الدرجات الاخيرة . وفتح باب يطل على الفسحة وخرجت منه امرأة عجوز بقميصها الداخلي الاسود . وصرخت فى عم مسعود . قال لها : انه ابن الاستاذ عادل .

٦ ــ هــذيان :

قال الاستاذ عادل : عبدالمنعم .. عبد الـ ..

صمت كأنه يتذكر ، ثم غادر مقعده وذهب الى غرفة بجوار باب الشقة . اغلق الباب وراءه . راى المقبض النحاسي وهو يدور ثم يستقر في مكانه . خرجت زوجة الاستاذ عادل من غرفة ثانية . توقفت في الصالة قليلا وسارت نحوه كأنها لاتراه . وابتسمت . كان يرى ملابسها الداخلية اسفل القميص . تبعها الكلب الرمادى الضخم من الغرفة . اندفع نحوه وزمجر . قالت له : انت صاحب الطبلة ؟ . وقف فى مكانه ، وهز راسه بالايجاب . استدار الكلب الرمادى نحوه ــ كان قد رآه في الحديقة ــ وراح يتشممه . كررت : هل انت صاحب الطبلة ؟. كان خائفا من الكلب . قال لها : سوف يعضني . فضحكت . رأى وجهها يلتمع بالعرق . خرج الاستاذ عادل من الغرفة ، وقال لها ان تذهب الى الولد . ذهبت وتابعها الكلب. قال الاستاذ عادل : اجلس . جلس فى مقعده وظل الاستاذ عادل واقفا مكانه . وضع يده في جيبه ثم قال : انا لا اعرفه قال له : يسكن في الغرفة المجاورة لعم مسعود . كـرر الاستاذ عادل : انا لا أعرف احدا بهذا الاسم هنا . عاد يقول للاستاذ عادل : عم مسعود يقول انك . قاطعه قائلا بعصبية : عم مسعود رجل مجنون . ثم لاذ بالصمت ، وانكفأ عائدا الى داخل الشقة . فكر فى ان ينصرف ولكنه انتظر لحين عودة الاستاذ عادل من الداخل . راى زوجته

البدينة تعود الى الصالة يتبعها الكلب . قالت له : تعال لتر بنفسك . كانت عيناهـا مليئتين بالغضب فاحس بالخوف ، خاصة وان الكلب قد عاد يتشممه ويزمجر . قالت : الولد مريض . وتذكر الطفل الصغير حينمااكتشفه الى جوار الطبلة يدقها ، بجوار باب العمارة . قالت : لابد ان تحملها له . كان الكلب الرمادي يحاول تسلقه فتراجع الى الوراء . تقدم الكلب نحوه وارتفعت زمجرته . أكدت قائلة : وان تتركها له الى . توقف خلف المقعد . رجـع الاستاذ عادل وجلس هذه المرة على المقعد المقابل . قالت له زوجته : الولد يهذى . قال لهـا زوجها : ضعى له كمادات . قالت : لم يتحمل هواء الفجر . تمتم الاستاذ عادل غاضبا : كان عليك ان . قاطعته قائلة : كان الكلب في الحديقة . قال لها : يجب ان يبقى الكلب فى الشقة . التفت اليه الاستاذ عادل وقال : عموما سوف ابحث ، هذا اذا لم يكن . ولم يكمل كلامه فقد تابع حركة الكلب الذى اخذ يدور حول احد المقاعد يتشممه ، ويدس بوزه اسفله، ثم يضع ساقيه الاماميتين فوقه ويزمجر . عاد الاستاذ عادل يقول : عم مسعود هـذا رجل مجنون ولا تصدق كلامه ، فانا اعرف كل شيء عن العمارة ، اعرف كل شيء هنا ، ولا يمكن ان يكون هنا واحد . قاطعه قائلا : انهيسكن هنا منذ . قاطعه الاستاذ عادل قائلا : كان له ولد وبنت وماتا في الحديقة . سأله : من ؟ . قال له : عم مسعود . سأله : مات الاثنان مرة واحدة ؟ . قال له وهو يغادر مقعده ويتجه الى الغرفة التى خرجت منها زوجته البدينة اول مرة : سقط الاثنان في البئر . سمعه يضحك داخل الغرفة ، ثم سمع صوت نبـاح الكلب ففكر : سيموت الطفل . تذكره وهو يمسك حمالة الطبلة باصرار ويدقها. سمعه يقول : ومنذ ذلك اليوم يعتقد . لم يسمع باقي الكلام ، فقد اختلط بنباح الكلب . رأى زوجته البدينة تطارد الكلب وتعدو وراءه فى الصالة ، ثم انفلتا فى ردهة جانبية . ظل يتابع صوت اقدام الزوجة والكلب . سمع صوت باب غرفة يغلق . عادت الزوجة الى الصالة وكانت تلهث . كما كانت عيناها منداتين بالدموع ، قالت له : عد مرة اخرى . لم يفهم لماذا كان عليه ان يعود مرة اخرى ، ولكنه هز رأسه لها ، وظل جالسا في مكانه . فعادتتقول ان ولدها مازال يهذى . قال لها سأحمل الطبلة من اجله اذا شئتِ . فاهتزت شفتاها . فكر بانها على وشكالبكاء قال لها ان الاستاذ عادل لايعرف ابنه عبدالمنعم . قالت له ان زوجها لايستطيع ان يعرف كل الاسماء ، وربما كان يعرفه شكلا ولا يعرف اسمه . سألها اذا ما كانت هى تعرفه ام لا ؟ .

٧ ـ مأساة الرجل القبيح :

سقط الضوء فوقه . لم يسمع صوت النافذة وهى تفتح ، لكنه احس بالضوء وهو يسقط فوق وجهه . خيل اليه ان ابنه عبدالمنعم قد عاد . كان البرد يجمده ، وعيناه متيبستين . فكر : سينظر ويراني . وكان الهواء الرطب ساكنا . يتحرك من حين لاخر فتهتز اوراق الشجرويسمع لها حفيفا خافتا ، ثم تعدو الاوراق المتساقطة فوق الارض ويرتطم بعضها بالطبلة فتصدر صوتا . وحين استطاع ان ينهض ، احس بالالم في ساقيه . نظر داخل الغرفة . رآه جالسا امام المنضدة يقلب صفحات مجلة ، ووجهه الابيض ناحيته ، ويضع قبعة مستديرةسوداء فوقراسه. توقف عن تقليبصفحات المجلة ، نهض ، وذهب الى ناحية الباب . كان طويلا ، نحيلا ، ومع ذلك كان لقدميه وقع ثقيل على ارض الغرفة . عاد يحمـل براد شاى وكوبا فارغا . اخذ يصب الشاى في الكوب ، ثم وضع البراد برفق فوق المنضدة الى جوار المجلة . مط شفتيه الى الامام ، نحوه ، وكان له شارب كث ، ولحية داكنة جميلة. فكر فى ان يدق مصراع النافذة بقبضته حتى ينبهه الى وجوده . كان يرتدى قميصا ابيض نظيفا ، وبنطلونا اسود اللون . بدأ فى ارتشاف الشاى . مط شفتيه ، وامال راسه قليلا نحو الكوب ، فراى دوائر البخار تتصاعد الى اعلى في ضوء المصباح ، وكانت المنضدة اسـفل المصباح مباشرة ، وقبل ان يجلس الى المنضدة ناداه بصوتمنخفض لم يلتفت اليه ، وخيل اليه انه رآه يبتسم . عاد يناديه بصوت اعلى قليلا . خشى ان يوقظ السكان القريبين . نظر اليه بهدوء وبدأ ساكنا مكانه الى جوار المنضدةوواصل احتساء الشاى . قال له : انا والد عبد المنعم . ضحك الرجل . ووضع كوب الشاى بجوار البراد فوق المنضدة. واقترب من النافذة ، سأله : انت والده ؟ . اجـابه بالايجاب . حمل الطبلة الى اعلى ووضعها فوق قاعدة النافذة بينه وبين الرجل . قال له : ماذا تفعل بها ؟ . قال له : ماذا تفعل بها ؟ . قال له : جئت لاغير جلدهـا ابتسم الرجل وكور قبضته اليمنى ودق الطبلة فأصدرت دويا مكتوما ، قال : ولماذا لاتشد الجلد على النار ؟ . قال له : الجلد رق وصار قديما . ادار احد وجهيهـا نحوه في الضوء واخذ يتفحصه ، ثم ادار الوجه الاخر اليه، قال : انها مثقوبة . مد رأسه الى الداخل خلال النافذة كى يرى الوجه المثقوب في الضوء . قال : ليس بها ثقوب. اشار الرجل باصبعه الى التهتكات فى الجلد عند الحافة الخشبية . كرر قائلا : ليست ثقوبا ولكنها الخياطة . تركها الرجل فوق قاعدة النافذة وذهب نحو المنضدة ، وتناول كوب الشاى ، ثم جلس فوق المقعد . قال له : انت تعرف ابنى ؟ قال الرجل وهو يعاود تقليب صفحات المجلة : ـ ابنك من ؟ . قال له : عبدالمنعم . هل انت زميله ؟ . قال الرجل وهو يتحسس شاربه الكث : انه صديقي . قال : انا والده . كرر الرجل : انه صديقي . فكر : ربما لم يسمع . فكرر : انا والده . قال الرجل : اهلا . ران الصمت . ثم قال : جئت لاغير جلد الطبلة ولكنى لم أجده . ولكن الرجل كان يبدو منهمكا فىتقليب صفحات المجلة باهتمام واحتساء الشاى . قال : هل

جئت منذ فترة طويلة ؟ . قال الرجل : ضع الطبلة على الارض . حمل الطبلة ووضعها على الارض بين ساقيه . وبعد ان وضعها على الارض فكر لماذا امره الرجل بان يضع الطبلة على الارض . قال : لماذا قلت لى ضعها على الارض . لم يجب الرجل . فأعاد السؤال : لماذا قلت لى ضع الطبلة على الارض ؟ . ولكن الرجل واصل احتساء الشاى دون ان يجيب . سأله : هل يمكننى ان ادخل ؟ . رفع الرجل عينيه عن صفحات المجلة ، فرأى كم ان عينيه الواسعتين السوداوين جميلتان ، قال له : دعني الان كي ارى عملى . قال : وماذا تعمل الان ؟ . قال الرجل : ماذا تفعل عندك في الحديقة ؟ . قال : كنت نائما . ولكن يبدو ان الرجل لم يسمع شيئا فقد اخذت الاشجار تهتز وتصدر صوتا هادرا . وبدأ الكلب الرمادى في شقة الاستاذ عادل ينبح بصوت عال . قال : أريد ان انام في داخل الغرفة فالحديقة باردة . تمتم الرجل : الحديقة باردة . قال : انها غرفة ابنى عبدالمنعم . وكان الرجل قد فرغ من احتساء الشاى فوضع الكوب جانبا ، ثم اتجه نحو النافذة وامسك بمصراعها ، قال : هل يمكننى ان أغلقه ؟ . قبل ان يجيبه كان قد اغلق النافذة وسمعه يدير مزلاجها ، فكر فى ان يذهب اليه من الباب ، لكنه وجد باب الحديقة مغلقا . عاد الى النافذة وتبين ان الرجل اطفأ النور فناداه. اجاب الرجل : اريد ان انام ، وفى الصباح نتكلم . قال له: دعنى انام في الداخل . لم يجب الرجل . عاد يناديه ولكن الرجل واصل الصمت . وحين استيقظ في الصباح ، كانت الشمس الدافئة تملأ الحديقة . رآه واقفا بجوار الباب أمام قطعة كبيرة من القماش معلقة فوق حامل . كان قد خلع بنطاله فبانت ساقاه ناعمتين ممتلئتين ، كما كان شعر رأسه اسود كثيفا ينحدر على جانبى وجهه. وكان يرسم ظهر العمارة فوق قطعة القماش. قال الرجل: حين اعمل فيجب الا تقاطعنى . قال له : كان يجب ان تدعنى انام بالداخل . كانت الشمس دافئة ، وكان جلد الرجل ابيض ناعما ، فتلمسه بأصابعه . قال الرجل : عبدالمنعم ابنك ؟ . قال : نعم . قال الرجل : انني أحبه جدا . عاد يرسم ظهر العمارة . سمع صوت المرأة البدينة زوجة الاستاذ عادل تنادي الكلب ، ثم عادت تنادي عم مسعود . قال الرجل : وماذا ستفعل بالجلد القديم ؟ . قال : لاشيء . قال الرجل : حاول أن تفعل به شيئا . لم يفهم مراد الرجل . كرر الرجل : يجب ان تفعل بالجلد القديم . ولم يكمل . سأله عن ابنه عبدالمنعم . قال الرجل غاضبا : انني أعمل الان . ران الصمت . ثم قال الرجل : هل تؤمن بالله ؟ . قال : متى سيعود عبدالمنعم ؟ . قال الرجل : يجب ان يكون لك موقف محدد ، فيجب ان تؤمن اولا تؤمن به . هتف به : لماذا اغلقت النافذة ؟ . ولوح بقبضته في وجهه . فابتعد الرجل خطوتين الى الوراء واخذ يدقق النظر اليه ، قال : يا الهي ، هذا ما ابحث عنه ، تماما ، تماما . فتح باب الحديقة واندفع الكلب الرمادي الضخم بين الاشجار وتبعته السيدة البدينة زوجة الاستاذ عادل . وما كادت ترى الرجل حتى توقفت قبالته وهتفت : هل عدت ايها الرجل القبيح ؟ .

٨ ـ السكك الحديدية :

اهتز باب العمارة ، ثم توقف الاهتزاز . فتح عم مسعود عينيه ببطء . نظر الى خارج الباب . وعاد يغلق عينيه . كان جالسا فوق الكنبة الخشبية ، ناحية باب العمارة ، بثنى ساقه اليسرى ، ناحيته ، اسفله . يتدلى طرف قفطانه الى اسفل . قال له : كان يجب ان اذهب. لم يرد عم مسعود ، فقد عاد الاهتزاز مرة اخرى ، أشد من المرة الاولى . فتح عم مسعود عينيه على سعتهما. انحنى الى الامام ، ونظر عبر الرجل الهرم خارج باب العمارة الذي يهتز ، ولم ير شيئا . فكر فى ابنه عبدالمنعم، هل ينتظر عودته ام . سمع عم مسعود يقول : القطارات ترج العمارة . ابتسم . أشار عم مسعود بيده النحيفة ناحيته ، فنظر نحو الفسحة الواسعة ، خيل اليه انه يشير الى حديقة العمارة فكر فى ان مصدر الاهتزاز يأتي من هذه الناحية . وتذكر كلام الاستاذ عادل عن ابني عم مسعود اللذين ماتا في بئر الحديقة . فأحس بالحزن وفكر في ان يواسيه . قال له : قال لي الاستاذ عادل ، لم اكن اعرف . كان عم مسعود قد انزل ساقه اليسرى من اسفله فوق الكنبة الخشبية وتركها تهبط برفق فوق الحذاء القديم ورآه عم مسعود ينظر الى فردة الحذاء فقال : أعطانيه الاستاذ ولكنه ضيق . فكر هل يقصد بالاستاذ صاحب العمارة ام ابنه ؟ . فكلاهما يلقبه بالاستاذ . سمع عم مسعود يقول : من سنتين تقريبا ، وآراها وهي تبيع أحذيته القديمة ، لا تخجل . فكرر بينه وبين نفسه : لا تخجل . ثم ساد الصمت بعد توقف الاهتزاز . وكان حديد باب العمارة له صوت مكتوم . وقد توقف الاهتزاز الان . رأى أصابع قدم عم مسعود اليسرى فوق فردة الحذاء القديم : أصابع رفيعة سمراء بارزة العظام . قال لعم مسعود : سوف تخجل . نظر اليه عم مسعود بدهشة ، ارتبك وكرر : سوف تخجل . خيل اليه ان عم مسعود يسأله عمن يتحدث ، ولم يعرف اذا ماكان قد اخطا بتكرار ملحوظة عم مسعود ، فأحب ان يوضح له فقال : زوجة الاستاذ . قال عم مسعود وهو ينظر خارج باب العمارة الى الطريق وكان خاليا الان : عيب هذا الكلام يا ابراهيم . خيل اليه ان عم مسعود غاضب ، فردد : أقصد زوجة . قاطعه عم مسعود قائلا : انت لم ترها . وهي سيدة طيبة . قال: لقد رأيتها . واصل عم مسعود قائلا : ليست مثل هذه الـ .. ولفظ لفظة قبيحة . ولم يعرف تماما من هي التي يقصدها عم مسعود بهذه الصفة ، فقال مؤمنا على كلامه:

عادل ليسأله عن ابنه . سمع عم مسعود يقول : انت لم ترها يا ابراهيم . لاذ بالصمت وفكر : من هي التي لم ارها ؟ . واصل عم مسعود : انها طيبة وبنت ناس عن حقا ، انها ليست مثلها . وفكر في ان يذهب الى الاستاذ الـ .. ولفظ نفس اللفظة القبيحة . فكر بأنه لم يسمع عم مسعود يقول مثل هذا الكلام من قبل . وامتلأت العمارة بصوت نباح الكلب . فكر اول الامر ان الصوت يأتي من ناحية الحديقة . وعندما تواصل النباح فكر بأنه يأتي من اعلى . خيل اليه ، لوضوح الصوت ، ان الكلب ينبح امام الشقة على السلالم ، وان الباب مفتوح . لم يكد يسترسل في تفكيره حتى اهتز باب العمارة بشدة ، ودوى صفير قطار ، حتى لم يعد يسمع صوت اهتزاز باب العمارة او نباح الكلب . حين نظر الى ناحية عم مسعود راى شفتيه تهتزان ، يقول شيئا ، لكنه لم يسمع مايقوله عم مسعود ، فضحك ، وخفت الدوي والاهتزاز ، ووضح صوت عم مسعود يقول : كل يوم ثلاثاء ، في هذه . لم يعد يسمع صوت عم مسعود مرة اخرى ، ولم يكن هناك دوي آخر او اهتزاز . فكر : كل ثلاثاء . ولم يعد يسمع صوت الكلب . سأل : هي القطارات تمر ؟ . وأشار ناحية حديقة العمارة . قال عم مسعود : احد البيوت القريبة تهدم . سأل : تمر من الخلف أم الامام ؟ . هب عم مسعود واقفا ، فوقف هو ايضا وأحس بالبلاط رطبا تحت قدميه . فتح عم مسعود الباب ، واندفع الاستاذ عادل من خلال الباب الى الداخل . تابعه بعينيه . راى الاستاذ عادل يقفز الدرجات . تركزت عيناه على حذاء الاستاذ عادل . جلس عم مسعود ــ بعد ان اغلق الباب ــ فوق الكنبة الخشبية . نظر اليه فخيل اليه ان عم مسعود يقول له : أسأله . كان الاستاذ عادل قد توقف في الفسحة . رآه يستدير نحوهما ويرمقه . فكر في ان يسأله . نظر نحوهم مسعود ــ كانت عيناه ثابتتين نحوه ــ فخيل اليه مرة اخرى انه يقول له : أسأله . كان الاستاذ عادل قد ادار ، نحوهما ، ظهره ، وعاد يصعد الدرجات . جلس الى جانب عم مسعود الذي قال له بغضب : يا ابراهيم لابد ان . ولم يسمع بقية كلامه . فكر في انه صار يكرهه منذ ذلك الحين ،

٩ ــ وجـــه الصـــورة :

فكرت في ان النهار قد طلع . حين فتحت عينيها راتها منحنية فوقها ، تهزها . قالت : حسبتك عم مسعود . واكتشفت ان الشابين الاخرين قد انصرفا . كان ضوء لمبة الجاز شاحبا . سمعت عبدالمنعم يتمتم : قتل . راته جالسا امام المنضدة الخشبية يدق سطحها بقبضته فتهتز الاكواب الفارغة : كانت الفتاة السمراء تضع يديها فوق رأسه . سألتها : ماله ؟ رات وجهه يرشح عرقا . اقتربت نحوه بخوف وفكرت بأنه مريض . حاول النهوض ولكن الفتاة اجلسته فوق مقعده . تحسست وجهه فتبللت يداها بالعرق الساخن . قالت الفتاة : احضري ثلجا . لم تفهم لماذا تريد الفتاة ثلجا . اشارت بيدها الى فوق وكررت : الا يمكن ان تحضري من عندهم ثلجا . سألتها : الان ؟ . قالت الفتاة : نعم كان عبدالمنعم يحاول النهوض فتعيده الفتاة الى مكانه ، فساعدتها في ان تضغط على كتفيه وتجلسه . كانت عيناه تلتمعان ، ووجهه مبللا . فكرت بأنه يبكي وحملقت في عينيه ولكنها لم تر دموعا ، ففكرت بأنه كان يبكي فعيناه مبللتان ، ووجهه أسفل عينيه مبلل . راح يصرخ : قتلوه . فأحسست بالخوف . نظرت نحو الفتاة لتسألها فراتها تحيط عبدالمنعم بذراعيها ، وتسند راسه الى صدرها . فكرت في الشابين الصغيرين اللذين كانا موجودين معهما قبل أن يستغرقها النوم . فكرت في ايهما قد قتل . أحست بعينيها تتبللان بالدموع . قالت الفتاة : لماذا يسحبون النور ؟ . كانت قد تركت عبدالمنعم واتجهت نحوها . تراجعت الى الوراء خطوة . كررت الفتاة : لماذا يسحبون النور ويتركونه في الظلام ؟ . قالت لها : اتفقا . قاطعتها الفتاة وكانت أشد سمرة في الضوء الشاحب للمبة الجاز: كلام فارغ . كلام . وقاطعتهما هلوسات عبدالمنعم فعادت تتحسس وجهه . كان ساخنا . يرشح عرقا غزيرا . راحت الفتاة تقول : سأذهب اليها من أجل ان تعيد النور . قالت : لن . اخذت الفتاة تصيح : سأذهب اليها . قالت لها : الان ؟ كانت الفتاة تواصل قائلة : لا يمكن ان تتركه في الظلام هكذا . كررت ان زكية هانم اتفقت معه على ذلك ، وانها سيدة قاسية القلب . قالت الفتاة : سأذهب اليها كي . قاطعتها قائلة : لم يدفع لها فلوس النور . قالت الفتاة : سأدفع اليها . خيل اليها انها تسمع صوت زوجها في الغرفة المجاورة ، يناديها، قالت لها : سأرى عمك مسعود . قالت الفتاة بعصبية : اريني شقتها . لم تدر من تعنيه الفتاة . سألت : من ؟. قالت الفتاة : الا يمكن ان تحضري بعض الثلج من عند السيدة . ولم تدرك ايضا اي سيدة تقصدها الفتاة . كان عبدالمنعم قد ترك راسه بين يديه فوق المنضدة الخشبية . يتنفس بصعوبة . رات الفتاة وهي تغادر الغرفة ، سمعت صوت قدميها فوق الدرجات . اقتربت من عبدالمنعم ، ازاحت الصينية بعيدا ، تحسست راسه فوجدته ساخنا . فكرت في اي الشابين اللذين كانا موجودين معه قد قتل . عادت الفتاة الى الغرفة تلتمع عيناها . قالت : العمارة كلها مظلمة . قالت لها : الشقة الثانية على اليمين . قالت الفتاة : الا توجد لمبة في الفسحة؟. قالت لها : توجد . قالت الفتاة : اوقظي عم مسعود كي يضيء اللمبة . قالت لها : انه نائم الان . واصلت الفتاة : يجب ان توقظيه كي يحضر لنا ثلجا من عند صاحب البيت . سألت : الان ؟. واصلت الفتاة : نعم ، الان . سأذهب الى زكية هانم . ثم انفجرت الفتاة في البكاء ، فأحست بالخوف ، وفكرت في ان الحالة لابد خطيرة ، وان عبدالمنعم الذي عاد يهذي ..

١٠ ــ الثلج احيانا :

يسمع صوت عم مسعود : من حين لاخر : يناديه من قاع العمارة : يا ابراهيم ، يا ابرا . . ، يتمدد الصوت، رفيعا ، يتموج ، يدور معه فوق الدرجات ، عند الردهات الجانبية : يتحسس الابواب الخشبية ، يا اب. . .، ينقطع الصوت ، يجيب : ياعم مسعود ، ولايسمع صوت عم مسعود ، يسمع صدى صوته يتردد . غاب في ردهة جانبية على اليمين . كانت الظلمة كثيفة ، اخذ يتحسس الباب ، صاح : النور يا عم مسعود . عاد الى البسطة وقف عند الدرابزين ، مال قليلا الى الامام ، واصل النداء : النور . خيل اليه أن عم مسعود اطفأ نور الدرج وذهب الى غرفته لينام ، وانه يسمعه . كرر لنفسه : ذهب لينام ، الشقة نمرة ٢٨ . دفعه بيده النحيلة ، وكانت قوية ، قال له : اذهب الى الاستاذ عادل واسأله . خجل ان يقول له : سأذهب اليه غدا . واصل عم مسعود : يجب ان تسأل عن ابنك . همس : هو يعرف ؟ . قاطعه عم مسعود : اذهب اليه . احس بالخوف وفكر : هل يخفى عنه عم مسعود شيئا ؟. سمع نباح كلب . فكر : هذه شقة الاستاذ عادل . توقف امام الباب وكان الصمت يرين في الداخل . سمع صوت الكلب خلف الباب المقابل ، اتجه نحوه ، واصل الكلب زمجرته ثم كف . اتجه نحو الباب الاول ، تحسس الحائط باحثا عن زرار الجرس . كان ملمس الحائط ناعما رطبا . فكر في ان ينادي ــ بصوت عال ــ على عم مسعود ويقول له ان يضيء النور . لكنه خشي ان يوقظ السكان النائمين . دق الباب برفق فلم يسمع صوتا . عاد يدق بصوت اعلى قليلا . حين سمع زمجرة الكلب تيقن انها شقة الاستاذ عادل . تذكره حينما انفلت من باب العمارة ، وتوقف عند الفسحة الواسعة واستدار نحوها. فكر : هل كان يريد ان يقول له شيئا بخصوص ابنه . عاود الصعود مهرولا . دق الباب فأحس بوقع قدمين . توقفت القدمان . ثم عاودتا الحركة وراء الباب . تسلل ضوء خافت اسفل الباب فأحس بالطمانينة . لم يعد يسمع صوت الكلب . فتحت الباب خادمة صغيرة فابتسم لها وسأل : الاستاذ موجود ؟ . تقف امام فتحة الباب، تراجعت الى الوراء فدخل . سمع صوت سيدة تسأل من الداخل : من يافتحية ؟ . اغلقت الباب واندفع الكلب الضخم الرمادي من غرفة امامية نحوه ، فأحس بالخوف، وقف خلف مقعد . دار الكلب حوله ، زمجر ، واخذ يتشممه فأنحنى فوقه كي يلامسه . عاد الكلب يزمجر . دار حول المقعد فدار الكلب يتعقبه . سمع صوت السيدة تسأل من الداخل : هل اتى يافتحية ؟ . قالت فتحية ، وكان صوتها كسولا مشوبا بالنوم : يريد الاستاذ ياسيدتي. رأى نحسيدة تدلف خارج الغرفة . فكر : ليست زوجة الاستاذ . نادت على الكلب . ظلت برهة ترقبه وهو واقف بجوار المقعد . ترتدي قميص نوم ابيض ، تبدو تفاصيل جسدها اسفله . اقتربت منه . مدت يدها اليه ، صافحها . جلست الى مقعد عريض واطيء . اشارت اليه ان يجلس . كان الكلب قد تمدد على الارض بين المقعدين . هز رأسه فالحت عليه بالجلوس . همهم : كنت اريد الاستاذ عادل . ابتسمت . واصل قائلا : هذه الشقة نمرة ٢٨ ؟ . جسدها ، في الضوء ، اسفل القميص الابيض يبدو ممتلئا . قالت بصوت رقيق : لم تريده ؟ . قال مرتبكا : سمعت صوت الكلب فحسبت . قالت : انه كلب الاستاذ عادل . قال : لم اكن احسب ان هناك كلابا اخرى في العمارة . كررت قائلة : انه كلب الاستاذ . ضحك ، ثم بتر ضحكته خشية ان يثير ضيقها. انحنت واخذت تربت رأس الكلب . قالت : رايتك مع عم مسعود . هز راسه . سألت : انت من اقربائه ؟ . قال : لا ، انا . لكنها قاطعته منادية على الخادمة : يافتحية، يا بنت يافتحية . زمجر الكلب . همهم : كنت احسب . واصلت النداء على الخادمة . سمع صوتها تجيب من الداخل : اشتكت اليه قائلة : انها لا تشبع نوما . ونومها ثقيل للغاية . قال لها : هي التي فتحت لي . رأى فتحية تتجه اليهما ، تدعك عينيها ، صاحت فيها السيدة : انت لا تكفين . قطعت كلامها وقالت له : انها تتصنع ثقل السمع . ابتسم . واصلت قائلة : ربيتها عندي ، غذيتها، البستها ، لكنها . قطعت كلامها اليه . قالت لها : اعملي شايا . التفتت اليه تسأله : تشرب شايا ام قهوة ؟ . كانت فتحية قد اتجهت الى الداخل . هتفت اليها : انتظري يافتحية . انتظري قليلا . التفتت اليه قائلة : شاي أم قهوة ؟. قال : لا داعي . قالت ملحة لابد . ان تشرب شيئا . اشرب معي شايا . اعملي شايا يافتحية . كان ثدياها يهتزان اسفل القميص الابيض . قالت : ساخنقها في يوم من الايام . تساءل فزعا : من ؟. ادرك ــ بعد أن سأل ــ انها ربما تعني الخادمة . قالت غاضبة : كرهت حياتي من اجلها ، خبيثة ، لا تعتقد انها صغيرة السن ، فلقد تزوجت انا في مثل سنها ، لا تجدي المعاملة الطيبة معها ، ولا يجدي الضرب او التجويع ، زهقت من الخدم . كرر قائلا : الخدم . واصلت قائلة : انهم لعنة . هز راسه . كان الكلب قد غادر مكانه . دار حول مقعدها، ثم رقد عند قدميها وبدأ يلحس اصابعها فضحكت. قالت : اذن انت لست من اقرباء عم مسعود . قال : لا . قالت : فكرت اول الامر انك ربما تكون من اقربائه ، ولكني قلت لنفسي انه اسمر وانت ابيض . كرر قائلا : انه أسمر . ابتسمت واردفت قائلة : وزوجته سمراء . قال: انه اشد سمرة منها . اردفت قائلة : فكرت في انك ربما تكون من اقرباء زوجته . هز راسه نافيا . واصلت قائلة : لكني قلت انك ابيض وهي سمراء . قال : اعرف اخوة بعضهم . ضحكت وراحت تهتز في المقعد العريض مما أثار انتباه الكلب فمد عنقه نحوه ثم نظر نحو السيدة.

سأل : كلب الاستاذ عادل ؟. لم تجبه فقد تناولت الصينية من الخادمة . وضعتها فوق منضدة جانبية . حاولت الخادمة ان تحمل المنضدة الى الامام ، كى تضعها بين المقعدين ، لكن السيدة منعتها من ذلك . قالت لهـا : اتركي كل شـيء مكانه يا فتحيـة ، الف مرة أقـول لك اتركى كل شىء مكانه . تراجعت الخادمة الى الـوراء قليلا . قالت لها السيدة : اذهبي ونامي حتى الصباح فلن انادي عليك . قالت الخادمة : سأظل متيقظة فربما اردت شـيئا ياسيدتي . صاحت السيدة : قلت لك اذهبي ونامى فلن أحتاج اليك . زفرت السيدة ، فذهبت الخادمة . قالت له : انها كرهت الخادمات ولم تعد تكره في حياتها شـيئا اكثر منهن . سألها : لكن اين الاستاذ ؟. قال : اريد ان أسأله عن ابني . قالت : تسأل الاستاذ عن ابنك ؟. حملت كوب الشاي ، كان ساخنا ، وقدمته اليه ، تناوله منها ، ابتسمت ، فابتسم . تناولت كوبها وراحت تحتسي شايها ، كان الضوء والظل يتوزع فوق جسدها خلال القميص الابيض كلما تحركت في مكانها . تمتم : كنت احسب انها الشقة نمرة ٢٨ . فقد اطفأ عم مسـعود النور من اسـفل . قاطعته قائلة : أف ، عم مسعود ، أنه رجل خبيث ، ليس طيبا كما تظن . قال : انا لا اعرفه منذ زمن طويل . يبدو انها تسمع ما قاله ، فقالت : ولابد انك تعرف ذلك جيدا . كرر ما قالـه ولكنها لم تعلق بشيء على ملاحظته . فكر في ان يقول لها ماكان يريده من الاستاذ عادل ، لكنها كانت منهمكة ، احتساء الشاي . قالت له : وماذا قال لك ؟. سألها : من ؟. قالت : الاسـتاذ . سـألها : من ؟ . كررت الاسـتاذ . قال : قال لي انا لا اعرفه . تمتمت : لا يعرفه . قال وهو يضع كوبه جانبا : قال لي ذلك . قالت : مادام قد قال ذلك فهـو . قاطعها سائلا : ولكن اين الاستاذ ؟. قالت: سـوف يأتي بعد قليل . سـأل : هذه الشقة نمرة ٢٨؟. ضحكت وقالت : انها شـقة الاستاذ أ . .

١١ ــ الجلـد القديم :

سمعت السيدة الكبيرة تنادي الفتاة السمراء زميلة عبدالمنعم : نادية ، تعالي . التفتت اليها السيدة الكبيرة بعينين وادعتين . سألتها بان تصحب الفتاة الى غرفتها . دقت ذراعي الكرسي المتحرك بيديها . ذهبت الى الفتاة ووجدتها واقفة في الصالة ترتعش من البكاء . قالت لهـا ان السيدة الكبيرة تناديها . سـارت وراءها ، توقفت أمام الباب ، مسحت عينيها بمنديلها . قالت السيدة الكبيرة : تعالي يا ابنتي ، تعالى يانادية . كان صوتها رقيقا جانبا . انفجرت نادية في البكاء . سألتها السيدة الكبيرة : لماذا تبكين الان ؟. انحنت نادية فوق السيدة الكبيرة ــ كانت تغطي وجهها بكفيها ــ أخذت السيدة الكبيرة تربت ظهر الفتاة ، تربت شعرها القصير . قالت لها : يجب ان تتمالكي نفسك فانت لست صغيرة يا ابنتي . مالت فوق رأس الفتاة وقبلتها على شعرها القصير ، قالت : نادي عم مسعود ياأم احمد : حاضر . اجلست السيدة الكبيرة نادية على مقعد بجوارها ، قالت لها : لا يجب ان تكوني عصبية هكذا وانت ما زلت صغيرة السن ، ماذا تفعلين اذا ماصرت في مثل عمري ؟. راحت نادية تحملق في السيدة الكبيرة : ترى التجاعيد التي تملأ وجهها الابيض المستدير ، والشعر الابيض الكثيف المربوط خلف رأسها بشريط احمر . قالت لها : أنت اكثر شبابا مني ياسيدتي . التمعت عينا السيدة الكبيرة .مدت يدها تربت رأس الفتاة . فكرت في ان نادية تطري جمالها . قالت : لقد كنت جميـلة مثلك يا ابنتي عندما كنت فى . قالتنادية : انتاكثر جمالا الان . ضحكت السيدة الكبيرة وراحت تهز جسدها فوق الكرسيالمتحرك قالت : لكن ها انت ترين . نظرت الى ساقيها المشلولتين وصمتت . قالت نادية : انت جميلة جدا ياسيدتي . نظرت السيدة الكبيرة وراءها فرأت زوجة عم مسعود ما زالت واقفة ، صاحت بها : الم أقل لك يا ام احمد ؟. قالت زوجة عم مسعود قبل ان تكمل السيدة الكبيرة كلامها : حاضر ياسيدتي . قالت نادية : اننا فى حاجة الى ثلج . قالت السيدة الكبيرة : اعرف انه لابد ان يصاب بالحمى في هذه الغرفة الرطبة . كررت نادية بصـوت منخفض : الحمى ــ الحمى . واصلت السيدة الكبيرة : لو كان قد أتى إليَّ مباشرة لاعطيته غرفة فوق السطح ، في الشمس ، لكنه . قالت نادية : طلبت منها ان توصل السلك حتى يعود النور الى الغرفة . تساءلت السيدة الكبيرة : من ؟. قالت نادية : زكية هانم . بدت السـيدة الكبيرة كأنها تحاول ان تتذكر ، ثم قالت : لابد انها اتفقت معه يا ابنتي . قالت نادية : لكنه مريض . كررت السيدة الكبيرة : لابد انهما اتفقا . واصلت نادية قائلة : طلبت منها قليلا من الثلج فرفضت . بدت السـيدة الكبيرة واجمة ، وكأنها على وشـك البكاء . قالت : انا لم ار هذه السيدة . قالت نادية : في الطابق الاول . اشارت لها السيدة الكبيرة نحو ساقيها المشلولتين ، قالت : كنت دائما ، قبل ان . عادت واشارت نحو سـاقيها ، هزت نادية رأسها مشفقة . واصلت السيدة الكبيرة قائلة : اقول دائما لزوجي ، لولدي عادل ، لابد ان يكون هناك شيء من الرحمـة والحب . قاطع كلامها دخـول عم مسعود . مال فوق يدها ولثمها . قالت له : يا أبا احمد. ما كادت تناديه باسم ولده حتى تبللت عيناه ، ارتجفت تجاعيد وجهه ، قالت له : انت تعرف انني لم يعد النوم . قاطعها عم مسعود قائلا : انت تعرفين ياسـيدتي انني خدمت طول عمري فى هذه العمارة ، وفقدت ولدي هنا. قربته السيدة الكبيرة اليها ، ربتت ظهره ، قالت : أعرف. اعرف . لذلك فالسيد الكبير يحبك .

١٢ ــ جنـين الارض :

يجلس منذ الظهيرة ، بجـوار باب العمارة ، مكتئبا . لم يبادله الحديث ، انما تركه فى صمت . بدا غافيا . رأى شيخا عجوزا يرتدي جبة رمادية وعمامة يقف امام الباب، ينظر بامتداد الشارع ، ثم دلف الى العمارة . هب عم مسعود واقفا . توقف الشيخ وسأله عن شقة الاستاذ

عادل . قال له : نمرة ٢٨ . هز الشيخ راسه ، واخذ يصعد الدرجات . عاد عم مسعود الى مجلسه فوق الكنبة الخشبية . بدا كأنه يعود الى اغفائه . الشمس الحارة تملأ الشارع بالضوء ، ينعكس فوق زجاج النوافذ المقابلة . قال عم مسعود : لم أعد اسمع صوتها ، ثم صمت قليلا . دلف شيخان أحدهما طويل يرتدي جبة رمادية وعمامة بيضاء كبيرة والاخر يرتدي جبة سوداء متسخة قليلا وعمامة بيضاء تكاد تلامس حاجبيه . نهض عم مسعود من مكانه فوق الكنبة الخشبية ، لكنهما واصلا الصعود دون ان يلتفتا نحوه . كانا منهمكين في الحديث . قال الشيخ الطويل : فكرت فى ان اذهب اليهما . قال الشيخ القصير : كان يجب ان لا . كانا قد وصلا الى الفسحة الوسعة وبدا يصعدان الدرج الرئيسي . وكان صوت الشيخ القصير ما زال يتردد ، يتخافت ، قائلا : فاذا لم تكن . جلس عم مسعود ، قال : كنت اسمع نباح كلب الاستاذ عادل فأحسب انهما . قطع كلامه دخول شيخ ضرير بدين تقوده فتاة صغيرة حافية القدمين يرتدي جبة قديمة واسعة ، ربما كان لونها كحليا غامضا او اخضر غامضا ، سألت الفتاة الصغيرة عن شقة الاستاذ عادل، قال لها عم مسعود : شقة نمرة ٢٨ . سأل الشيخ الضرير البدين عن رقم الطابق . قال عم مسعود انه الطابق الخامس . كرر الشيخ : الخامس ؟. ظل يتابع الضرير البدين وجبته القديمة الواسعة تهتز حول جسده وهو يصعد الدرج تقوده الفتاة الحافية القدمين . قال له : ارو الحديقة يا ابراهيم . كان ابراهيم ينظر الى الشارع خلال زجاج باب العمارة . كرر عم مسعود قائلا: ارو الحديقة . قال ابراهيم : الرجل هناك . تساءل عم مسعود : من ؟ . قال ابراهيم : الذي يرسم . كان الشيخ الضرير البدين واقفا ، هو والفتاة الحافية القدمين ، فى الفسحة الواسعة ، يلتقط انفاسه . وصارت جبته القديمة الواسعة الداكنة أكثر قتامة في الضوء الخافت . ذهب ابراهيم الى حديقة العمارة . حين مر امام غرفة عم مسعود وجد الباب مفتوحا . اطل خلال الباب فراى زوجة عم مسعود نائمة على الحصيرة ، ظل برهة يرقبها ولاحظ انها صاحية ترمقه . قال لها : أين خرطوم الحديقة) تساءلت بكسل : الخرطوم ؟ . قال : لاروي الحديقة . كانت نافذة الغرفة التي تطل الى حديقة العمارة مفتوحة، ينفذ خلالها ضوء الشمس ، وصوت الاشجار . قالت : هناك . كرر : هناك ؟. اكدت : هناك عند الحنفية . مر على باب غرفة ابنه ، فتحسس الباب . تذكر الرجل الذي يبيت فيها ويرسم ظهر العمارة . قال لنفسه انه في الحدقية يرسم . سمع صوت كلب الاستاذ عادل فقال : هناك زوجة الاستاذ عادل ايضا. دلفخلال الباب. احس بدفء الارض ، ودفء الشمس . كان صوت الاشجار واضحا . راى الحامل امام الباب وسمع صوت الكلب في طرف الحديقة ، لكنه لم ير الرجل او زوجة الاستاذ عادل او الكلب . قال لنفسه لابد انهم هناك جالسون بين الاشجار . فكر بانه سيراهم حينما يروي الحديقة . ذهب الى الحنفية ووجد الخرطوم فى مكانه ، ووجد الحنفية تسكب خيطا ابيض رائقا من الماء فوق الارض ، فركب الخرطوم فى الحنفية ، وربطه جيدا بقطعة من الحبل الرفيع وجدها وراءه . سمع صوت زوجة عم مسعود تناديه ، رآها تطل من نافذة الغرفة ، سألته عما سيفعل فقال لها انه سيروي الحديقة . سألته : هل قال لك ؟. قال نعم . حين اقترب من نافذة غرفة ابنه رأى الطبلة في مكانها . تذكر انه كان يجب عليه ان يذهب وبغير الجلد ثم يسأل عن ابنه ويبحث عنه . ذهب نحوها وعدل احد وجهيها نحو الشمس . دقالوجه الاخر باصابعه فاصدرت دويا مكتوما . اتجه الناحية الاخرى ، كان قد سمع نباح الكلب الان ، فكر بأن يبدأ يرى الناحية المقابلة حتى يكون الرجل والسيدة البدينة زوجة الاستاذ عادل قد فرغا من الجلوس والحديث وذهبا ، حينذاك يروي الجزء الاخر . كاد الخرطوم يشتبك بالحامل ويجذبه معه ، توقف ، ثم ذهب الى الحامل ، حمله الى الناحية الاخرى من الخرطوم . رأى ظهر العمارة : النوافذ المغلقة ، المواسير ، وقد صارت اكثر وضوحا . خيل اليه انه يسمع صوت الشيوخ يرتلون ، تأتي أصواتهم من النافذة العليا . عاد الى جذب الخرطوم . دلف الى الظل بين الاشجار . وطئت قدماه الاوراق الجافة المتساقطة فأصدرت خشخشة وتحطمت تحت قدميه . سار برفق ينظر الى الارض يفكر في ان يتجاوز البئر ، ثم يبدا من خلفها . رأى طفلين عند آخر الحديقة يلعبان في الشمس. حينما راياه توقفا عن اللعب واخذا يحملقان فيه . كانا ولدا وبنتا سمراوين . مال الولد ــ وكان اطول من البنت قليلا ــ همس اليها بشيء فأنفجرت تضحك . ترمقه وتضحك . ظل واقفا يرمقهما . تركاه واستمرا فى اللعب. كان الولد يحاول تسلق شجرة مانجو ، والبنت تحاول ان تساعده بذراعيها السمراوين النحيلين . يسقط ويحاول الصعود ثانية ، فتحاول البنت ان ترفعه من اسفل . تراجع الى الوراء وهو يتابعهما ، كان قد ترك فم الخروم فى حوض شجرة مانجو قريبة من شجرة المانجو التي يحاول الولد الصعود اليها . تذكر البئر ، نظر اليها. خاف ان يسهو فيسقط فيها . ابتعد بين لاشجار . فكر في ان يتجه نحو المكان الذي يوجد فيه الرجل وزوجة الاستاذ عادل والكلب . سمع بوضوح صوت الشيوخ وهم يرتلون . هاجمه كلب الاستاذ عادل . اندفع نحوه من بين الاشجار . اندفع الى الخلف . استدار حول شجرة ليمون فتابعه الكلب بشراسة وهو ينبح . اخذ يعدو نحو باب الحديقة . ورأى الرجل يعدو خلفهما ويحث كلب الاستاذ عادل على مهاجمته ويضحك .

١٣ ــ جلد الانسان :

دفع باب الحديقة ، الى الامام ، فوجده مغلقا .

احس بالكلب الرمادي الضخم يندفع ، يرتطم ، بين ساقيه. قفز من النافذة المفتوحة . سـقط فوق ارض الغرفة . احس كأنه يسقط في بئر . راى الكلب ـ يلهث ـ يمسكه الرجل من عنقه ـ يطوقها بساعديه ـ كان الكلب فاغرا فاه ، يتساقط اللعاب من بين شدقيه . تلتمع عيناه . والرجل يضحك ، تلتمع عيناه الواسعتان الجميلتان ، وقـد مالت قبعته السـوداء قليلا الى الوراء ، وتهدل شعره الكثيف اسفلها فوق أذنيه . كان يتكلم الى الكلب . ثم راى السيدة البدينة تقف الى الناحية الاخرى من الكلب ، يلتمع وجهها بالعرق ، تضحك . الرؤوس الثلاثة تملأ فراغ النافذة . قال الرجل : اخرج . لا تخف . لكنه ابتعد ، زحف الى منتصف الغرفة فزمجر الكلب عاليا . كـرر الرجل : أخرج . كانت الرؤوس الثلاثة تطل عليه من النافذة ، متقاربة : رأس الرجل ، ثم راس الكلب ، ثم راس السيدة البدينة . وكانت السيدة البدينة تواصل الضحك وتربت ظهر الكلب . وكان الرجل يضحك ويكلم الكلب ، وكان الكلب يلهث ويزمجر . فكر ان يقول للرجل: لن اخرج . ولم يستطع ان يقول شيئا ، فكان لا يـزال يلهث. فكر بأنه لن يغادر الغرفة،فهي غرفة ابنهعبدالمنعم. رأى السيدة البدينة تغادر النافذة وقد كفت عن الضحك. تبعها الكلب . وظل الرجل وحده ، تهتز رأسه في فراغ النافذة . فكر فى ان ابنه عبدالمنعم لـو كان موجودا الان لفعل شيئا للرجل . خلع الرجل قبعته السوداء فانزلـق شعره الكثيف ، يدفعه الهواء من الخلف ، فوق جبهته . سـمع الرجل يقـول له بصوت عال : لماذا انت خائف الان ؟. لقد ذهبت السيدة والكلب . كان الضوء داخل الغرفة هينا رطبا . واصل الرجل قائلا : هل ستبقى في الداخل ولن تغادرها ؟. احس من رنة صوت الرجل انه يهدده الان . ابتعد الرجل عن النافذة . رآه يتجـه الى الناحية الاخرى من الحديقة ، ثم سمع صـوت الكلب يزمجر . فكر بأن الرجل كان يكذب وان السيدة البدينة والكلب لم يغادرا الحديقة . الضوء الهين الرطب يتسلل داخله ، يضغط جفنيه . نهض وجلس على حافة السرير. فكر مرة أخرى : انها غرفة ابني عبدالمنعم . تمدد على السرير فأحسَ بليونة الفراش . يسمع صوت عم مسعود في الحديقة يحادث الرجل ، ثم سمع صـوت السـيدة البدينة . اغلق عينيه ، وكان ما يزال يلهث . راح عم مسعود يخاطب الرجل ويقول له : يابيه . وكان صوت الرجل يرتفع ويزداد عصبية . لم يدر لماذا صار الرجل غاضبا الان بعد ان كان يضحك . سمعه يقول لعم مسعود: انا لا اعرفه . قال عم مسعود شيئا بصوت خافت ، فانفجر الرجل يقول : انا اعرف كيف . لم يسمع بقية الكلام . عيناه مركزتان على سقف الغرفة ، والضوء في السقف داكن أشـد رطوبة . ازدادت رغبته في النـوم . فكر فى ان ينهض ويغلق النافذة . ابتعد صوت الرجل وصوت عم مسعود عن النافذة . هبط السرير . احس سـاقيه ترتعشان . ذهب الى النافذة وغلقها . ظـل واقفا خلف مصراع النافذة الخشبي . خيل اليه ان الرجل او عم مسعود لم يسمعا صوت النافذة وهي تغلق . تذكر الطبلة اسـفل النافذة ، فى الناحية الاخرى ، فكر في ان الرجل ربما حطمها في لحظة غضبه ، لكنه لم يفكر في ان يفتح النافذة مرة أخرى . سمع صوت السيدة الكبيرة فى الحديقة . حاول ان ينظر اليها من خلال خصـاص النافذة فلم يرها . رأى الكلب وهـو يمر ويعبر النافذة، ويبدو انه كان يتجه نحوها ، ويبدو ان السيدة الكبيرة كانت في الناحية الاخرى . كان صـوت السيدة الكبيرة رقيقا هادئا ، لم يعرف من هـو الذي يبادلها الكلام ، فكر ربمـا عم مسعود او الرجل . تذكر السيدة البدينة ، فأضاف : وربما زوجة الاستاذ عادل . رأى الكلب يمشي الهوبنى ، مدليا راسه الى اسـفل ، ثم رأى عجلة الكرسي المتحرك ، ويد بيضاء نحيلة ترقد على مقبض الكرسي . فكر انها الفرصة كي يحدثها بخصوص غرفة ابنه عبدالمنعم كانت السيدة الكبيرة ما زالت تبادل احدا الحديث ، لكنه لم يره . وكان هذا الذي تبادله الحديث يدفع الكرسي المتحرك من الخلف ، او يسير بجوار الكرسي المتحرك ، ولكنه لم يره . فكر أن السيدة الكبيرة لن ترضى بأن يقيم الرجل فى غرفة ابنه ويتركه خارجها . كانت السـيدة الكبيرة والرجل الذي تبادله الحديث قد عبرا النافذة الان الى الناحية الاخرى . غاب صوتها بعيدا . لم يسمع صوت الكلب وهو ينبح أو يزمجـر . فكر بأن الرجـل وزوجة الاستاذ عادل يخافان السيدة الكبيرة ، فلم يعد احدهما الى الضحك . الهواء الدافىء يلامس وجهـه خلال خصاص النافذة . قال لنفسه انها الفرصة الحقيقية لان يرى السيدة الكبيرة ويحدثها . ربما لن تتاح له مثل هذه الفرصة في الوقت القريب ، فليفتح النافذة ، ويحادثها عندما تعود ، ولا يغادر الغرفة بأي حال من الاحوال . دقق النظر خلال الخصاص . رأى الطبلة : كان أحد وجهيها ـ الوجه المثقوب من الحافة ـ ناحية الشمس . فكر في ان يفتح النافذة بهدوء ويحملها الى الداخل . فتح النافذة برفق ـ أصدر المزلاج صريرا ـ وكان صريره واضحا . انحنى فوق حافة النافذة وحمل الطبلة الى الداخل . لامست يده وجهها المثقوب من الحافة وكان دافئا . ترك الطبلة فوق ارض الغرفة . سـمع صوت الخشب وهو يرتطم بالبلاط .حينما رفع رأسه رأى السيدة الكبيرة والسيد الكبير يعبران الحديقة ، امام النافذة ، ولم يكونا يتبادلان الحديث . ويبدو انهما لم يلاحظاه، فكر فى ان ينادي على السيدة الكبيرة ، او ينادي على السيد الكبير ، و ينادي عليهما هما الاثنين ، ولكنهما كانا يعبران الحديقة، في تمهل ، أمام النافذة . فكر بأنها كانت الفرصة الحقيقية والسانحة لان يبادلهما الحديث .

ـ القاهرة ـ

أيها البحر .. يا راعيا يا صديقي

حسين عبد اللطيف

سعيد انا الان ، موتي مريح ، دعي الباب ، لاتفتحي الباب ، وحدي ، تغني الطيور اذا البحر غطى المراكب بالشمس ، غني ، مراعيه مفتوحة الوجه ، وحدي ، الذي جانب الليل ، وحدي الذي قاسم البحر مائدة واحتفال .

خيول مع البحر ، تمضي الرياح وتاتي ، الرياح : خيول على البحر ، تبكي المراكب محاولة الشعر .. « دعني ، انا الان ، مساوية الذكريات ، كواكب مرمية في الرمال ، ورودي مهروسة اللحم ، بيتي ، الخواتم تلمع في ظلمة الليل ، برق صغير » .

اكنت المسافر (أين ؟) ، السواحل لا تستضيف الغريب ، المياه ستنسى ، وداعا ، تريد المراكب ان تهجر البحر ، آن الرحيل ، المغادر أين؟ ، السواحل لا تستضيف الغـــريب .. !

جنوبا ولا تلتفت

مر مثل الصباح القديم ، الزمان ، انتبه للمياه ــ البروق .

ـــ لمن تكتبين !

مراياك تحت العذاب ، الرصاصة تعوي ، الذئاب ، الكراسي ، الزهور ، ووحدي « القوانة » في غرامفون يدور (المراكب كانت تدور) أتى الزائرون مساء ...

ووحـــدي .

.. وايضا .. سلام المياه الصديق
رهين أوامرنا الاخويه
سنشعل اشجارنا في مساء بهيج
ونحمل امتعة ونضيع
كما البحـــر ،
تتبعنا نجمـــة وطيـــور .

صديقي هو البحر ، كهل ينوء بفربته الفادحـه ، ووطأة اثمـــاره .

(مُرة ، مُرة ، والصخور ثقال)
وكنا فتحنا الحدائق يدخلها قمر بربري
وكنا لعبنا معا ..
عند ليل المياه
وشمس المياه
وها هو يفتح اجراسه الناحلات
ويدخل داري ..
ويلبسني خاتما من عذاب
ويمضي معي في ثيابي
......
......

هو البحر ، يرعى تجاعيده ، عند بابي .



هوامش على أوديسة «كزنتزاكيس»

عبد الحميد العلوجي

مواجهة كزنتزاكيس (مثقلا بملحمة) ... تغري بفتح نافذة على هوميروس . وهذا شاعر اغريقي أعمى صاغ ملحمتين : الالياذة والاوديسة (مع الاحتفاظ بالشك في نسبة الثانية اليه) . وهما موروث انساني خالد ذو قيمة عريقة .. بل كانا – على مدى الاجيال – مصدر الهام للعباقرة في الرسم والنحت والموسيقى والادب . وتعتبر الالياذة ملحمة الحب والحرب . وهي التي حفزت الشاعر الروماني فرجيل (٧٠–١٩ قبل الميلاد) على نظم انيادته في سلكها وموسيقاها .. مع فارق واحد : ان هوميروس تغنى في الياذته بأمجاد الاغريق ، بينما تغنى فرجيل في الانيادة بنشأة روما (انه حصر بين دفتيها هروب البطل اينياس من طروادة الى قرطاجنة حيث قابل ديدو ، وروى لها مغامراته ، ثم تركها وابحر الى صقلية ، وزار العالم الاخر ، ثم نزل بشاطيء ايطاليا حيث وضع الاساس الاول للدولة الرومانية) . وفوق ذلك ، كان هوميروس معلم اليونان من الناحية الانسانية ، فقد اعطى الناطقين باليونانية مثلا عليا للشرف والعزة والفضيلة والسلوك .. والشعر ، كما ايقظ فيهم الحس الادبي والفني . وهذا وحده كفل له ان يتألق لونا وظلا على خلفية الادب اليوناني المعاصر .. وان تكون اوديسته معقد اهتمام لا نظير له . والمعروف ان هذه الاوديسة روت عجائب البطل « اوديسيوس » خلال عشرة اعوام استغرقت عودته الى وطنه بعد خراب طروادة ، وانها قصة سلام ، مبسوطة على حياة عائلية وتجار ورحالة ومستعمرين ، وهي مليئةبالحب والخيالوالسحر، وزاخرة بالخرافات والمواقف الاخلاقية .. ولذلك جاءت نسيج وحدها في عالم الادب . والذي يدعو فيها الى التأمل انها تنفرد بطابع هاديء . وهذا الطابع هو الذي شجع الباحث الانكليزي صموئيل بتلر Samuel Butler على محاولة التدليل على ان الاوديسة كتبتها امراة من مدينة تراباني في جزيرة صقلية ، باعتبار ان جو الاوديسة الادبي اهدأ واقرب الى الحياة العائلية، بل اكثر انوثة من جو الالياذة.

و « الاوديسة » كلمة منسوبة الى « اوديسيوس » ملك اثاكا ITHACA (احدى الجزر الايونية في اليونان) ، وهو ذو بطولة مخضرمة شوهدت في الالياذة والاوديسة . وقد اطلق عليه في الانكليزية (كما في اللاتينية) اسم « يوليسز » Uleysses والافضل ان ينطق : يولكسز Ulixes) وسماه الرومان « يولوسيس » ، وهو بالعربية « عولس » Ulysse. وجميع هذه الاسماء تنظر الى «اوديسيوس» Odysseus الاغريقية .

وفي مدار « الاوديسة » و « اوديسيوس » وضع الروائي اليوناني ميشيل بيريذيس قصته « غالانوس » . وقد شاء الدكتور حسن عون (الذي نهض بترجمتها الى اللغة العربية) ان ينشرها بعنوان « أوديسيا العصر الحديث » . وفي مقدمته لها اخبرنا انه « تخير هذا العنوان للتشابه القائم بين اوديسا هوميروس واوديسا بيريذيس ، فكلاهما يصور رحلة محفوفة بالمخاطر والاهوال . الاولى تصور رحلة اليونانيين الى طروادة ، والثانية تصور رحلتهم الى مصر » . وهو في هذا التبرير واهم ، لان اوديسة هوميروس تنطلق باوديسيوس بعد خراب طروادة الى وطنه ، ولذلك لا يصح قول الدكتور عون الا على الاليـاذة .

وفي مدار الملحمة وبطلها ايضا وضع كزنتزاكيس معلقته الخالدة «الاوديسة ، تتمة حديثة» The Odyssey, A Modern Sequel . كما وضع الكاتب الارلندي جيمس جويس J. Jcyce رائعته « يوليسز » Ulysses ، وتلك في المحيط اليوناني تشبه هذه في المحيط الانكليزي . واذا كان كزنتزاكيس وجويس قد رجعا ، في هذين الاثرين ، الى اوديسة هوميروس ، فانهما قد تفارقا في دربين مختلفين ، وامتاز كزنتزاكيس عن صاحبه (كما يقول الدكتور دبليو . ب . ستانفورد W. B. Stanford استاذ اليونانية في جامعة دبلن) بانه عثر على طرق جديدة تؤدي الى معرفة اوديسيوس في مواضعات الفكر الحديث .

وما دمت ، هنا ، في معرض الكلام على الكاتب – الفيلسوف اليوناني نيكوس كزنتزاكيس Nikos Kazantzakis فاني اود لو احدد مركزه في الادب العالمي .. ولكني – رغم ذلك – لن اقول فيه اية كلمة ، فقد يفضي اعجابي به الى الغلو في الثناء عليه دونما تحفظ ، ولذلك ساقدم للقاريء صديق الرواية والشعر .. الكاتب الانكليزي كولن ولسون ليقول كلمته في كزنتزاكيس . فلنصغ اليه جميعا :

« انني انظر الى حياة وعمل كزنتزاكيس بدهشة ممزوجة بالارتياح ، وبشعور ان اكونه لا ان اكونني انا ... وهو الكاتب المعاصر الوحيد الذي يمكن ان نطلق عليه كلمة (مبدع) ... انه رجل اعمق من دون باسوس ، ولم يكن همنغواي على مثل عظمته ، ولم يملك شيئا من قوته الروحية الطاغية ... ان حياة كزنتزاكيس قد ذهبت في البطولة الى مستوى أبعد حتى من بطولة المناضلين اليونان من اجل الحرية » .



كزنتزاكيس

ورجل على هذه الشاكلة لا يمكن ان يسند بطولة ملحمته الى اوديسيوس جزافا ، فهو يعرفه حق المعرفة ، ويعتقد الاستاذ ستانفورد ان (اوديسيوس) كزنتزاكيس مشتق من موروث دانتي Dante عبر تنيسون Tennyson وپاسكولي Pascoli . وقد صرح كزنتزاكيس يوما في حديث صحفي ان اوديسيوس هو الرجل الذي حرر نفسه من كل شيء : الاديان والفلسفات والانظمة السياسية . انه اراد ان يجرب اشكال الحياة كلها بحرية وبمعزل عن الخطط والانظمة مع احتفاظه بفكرة الموت كمنبه .

وقال ايضا عن بطله ، في مناسبة اخرى ، انه لا يعبر فحسب عن الانسان الحديث الذي يتوق الى شكل جديد للحياة اسمى مما هي عليه ، بل هو يعبر – على الاخص – عن الانسان اليوناني الذي عليه ان يحل مشكلاته المصيرية .

... ولكن ماذا عن ملحمته ؟ .. لقد ظل كزنتزاكيس يعتبر نفسه شاعرا في الدرجة الاولى ، وبهذه الصفة نظر اليه معظم مواطنيه . وقد سبق ان استغرق في تجربة ذاتية ضخمة عبر عنها في قصائد شعرية اقل انتشارا . ففي عام ١٩٢٢ مزق ثلاثة الاف بيت كانت تتألف منها مأساة بوذا ، وعكف على كتابتها من جديد بروح تجمع بين الضراوة والمرارة . ونشر في شتاء ١٩٣٨ وفي الخامسة والخمسين من عمره ، ولاول مرة ، اوديسته في اثينا . وقد استهلك في نظمها (١٢) سنة ، منذ ١٩٢٥ واودعها خلاصة حياته وفكره . وبتفصيل اكثر : انه في ايلول ١٩٢٧ انجز صياغتها الاولى ، وفي ١٩٣٠ عاود كتابتها ، وفي ١٩٣٢ نقحها ، وفي ١٩٣٣ عاد يكتبها للمرة الرابعة ، وفي ١٩٣٥ كتبها للمرة الخامسة ، وفي ١٩٣٧ اعاد صياغتها ، وفي ١٩٣٨ عكف على صياغتها الاخيرة التي نشرت في كانون الاول . وقد وهم الاستاذ الهولندي أ . دن دولارد A. Den Doolaard حين زعم انه قضى في نظمها (١٦) سنة ، وذلك في مقدمته التي وضعها للترجمة الانكليزية لرواية كزنتزاكيس « الحرية او الموت » Freedom or Death.

وتتألف اوديسة كزنتزاكيس من (٢٤) كتابا ، اختص كل كتاب بحرف من احرف الهجاء اليونانية (والملاحظ هنا ان الترجمة الانكليزية لهذه الملحمة اطلقت على كل فصل من فصولها كلمة « كتاب » بينما الترجمة الفرنسية تشبثت بكلمة « اغنية » ، وربما كانت كلمة « نشيد » أو « انشودة » هي الادق) . والجدير بالتأمل ان اوديسة هوميروس كأوديسة صاحبنا تتألف ايضا من (٢٤) نشيدا ، يمكن ايجازها على الوجه التالي :

الاناشيد (١ – ٤) محاولة تليماخوس البحث عن ابيه اوديسيوس الذي طال غيابه بعد سقوط طروادة .

الاناشيد (٥ – ١٢) وصول بطل الاوديسة الى أهل فاياكيا حيث يرحب به .

الاناشيد (١٣ – ٢١) عودة اوديسيوس وابنه الى اثاكا واتفاقهما على تدبير حيلة للانتقام من العشاق الذين ضايقوا بنيلوب في غيبة زوجها .

النشيد (٢٢) اوديسيوس يقتل عشاق زوجته .

النشيدان (٢٣ – ٢٤) يكشف اوديسيوس عن شخصيته لزوجته ويسترد حكمه ويعيش آمنا في وطنه .

ولقد عاد كزنتزاكيس الى الاساطير القديمة وشخوصها ليعبر عن القلق الغيبي الناجم عن تجربة عالم مخيب للامال ، والتشويق الى المطلق عن الجهد الانساني المبذول . واستطاع ان يسجن حياته وتجاربه في اوديسته ضمن (٣٣٣٣٣) بيتا (وقد اخطأ الاستاذ دولارد حين زعم ان الاوديسة تتألف من « ٣٣٠٠٠ » بيت) . وهذه الابيات موزعة كما يلي :

الاستهلال	٧٣ بيتا
الكتاب الاول	١٣٠٥
الكتاب الثاني	١٤٩٦
الكتاب الثالث	١٤٦٤
الكتاب الرابع	١٣٦٣
الكتاب الخامس	١٣٤٥
الكتاب السادس	١٢٩٢
الكتاب السابع	١٣٦٢
الكتاب الثامن	١٣٣٧
الكتاب التاسع	١٣٥٤
الكتاب العاشر	١٤٠٢
الكتاب الحادي عشر	١٣٥٩
الكتاب الثاني عشر	١٣١٤
الكتاب الثالث عشر	١٤٠٠
الكتاب الرابع عشر	١٤١٠
الكتاب الخامس عشر	١٤٦٠
الكتاب السادس عشر	١٣٩٤
الكتاب السابع عشر	١٣٥١
الكتاب الثامن عشر	١٤٤٥
الكتاب التاسع عشر	١٤٣٩
الكتاب العشرون	١٣١٩
الكتاب الحادي والعشرون	١٤٤٠
الكتاب الثاني والعشرون	١٤٧٦
الكتاب الثالث والعشرون	١٣١٥
الكتاب الرابع والعشرون	١٣٩٦
الخاتمة	٢٢

وهي ، بهذا الطول والاستطراد ، تهيأ لها ان تقف شامخة بين اشهر الملاحم المعروفة في الادب العالمي . ويستطاع تحديد مركزها الملحمي اذا قورنت بسواها . فمن الملاحم الشرقية :

المهابهاراتا : وقوامها حوالي (٢٢٠٠٠) بيت
الرامايانا : حوالي (٤٨٠٠٠)
الشاهنامة : (٦٠٠٠٠)
المثنوي : (٢٦٦٦٠)

ومن الملاحم الغربية :

الالياذة : (٩٨٩٥)
الاوديسة : (١٢١١٠)
الكوميديا الالهية : (١٤٢٣٣)
الفردوس المفقود : (١٠٥٦٥)
الرجل الذي حوكم من اجل الحب (المنسوبة الى فنزينزو كورنارو الكريتي) Vincenzo Cornaro : (١١٤٠٠) :

وقد التزم كزنتزاكيس في نظم ملحمته ببحر (العمبق) Iambic (وهو تفعيل مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل ، او من مقطع غير مشدد يتبعه مقطع مشدد النطق) . فجاء البيت الواحد مثقلا بـ (١٧) مقطعا وَ (٨) ضربات . وهذا وزان غير مألوف في ميدان العروض الاوربي ، أضف الى ذلك ان القصيدة كلها غير مقفاة . ولا عجب في ذلك ، فقد اراد كزنتزاكيس ان ينشرها في صيغة هجائية مبسطة ، وبنمط يشبه النمط الانكليزي الذي حاول روبرت بريجز Robert Bridges ان يجربه في كتابه « ميثاق الجمال » Testament of Beauty . وفضلا عن ذلك استعمل كزنتزاكيس في ملحمته (وهي رائعة العصر الحديث) حوالي (٢٠٠٠) كلمة (ظهرت في اثينا في نشرة قاموسية خاصة) التقطها من الحياة اليومية التي يعيشها الرعاة وصيادو السمك في القرى والجزر اليونانية ، وانتزع بعضها من اساطيرهم واغانيهم الشعبية . ولذلك ظهرت الاوديسة ببيان غريب واسلوب ضد – كلاسيكي .

وبين مؤرخي كزنتزاكيس من يذهب الى ان الفلسفة التي نفثها مبدع زوربا ، بذوقه الشعري ، في كتابه الصغير « مخلصو الرب – تدريبات روحية The Saviors of God-Spiritual Exercises

قد جسدها في اوديسته مقولة مجموعة على ان الانسان محكوم بثلاثة حقوق : حق لعقله ، وحق لقلبه ، وحقه هو في التحرر من عقله وقلبه. وبهذه الحقوق يستطيع ـ كما استطاع اوديسيوس ـ ان يبني حياته فوق جحيمه ، وينعم بفرحه المأساوي (.. وهنا اسجل حاشية : زعم كولن ولسون في الفصل الذي عقده على كزنتزاكيس في كتابه « الشعر والصوفية (الترجمة العربية) ان « مخلصو الرب » رواية . والصواب انه كتاب فلسفي صغير .. لا رواية ولا قصة) .

والمع كولن ولسون الى ان كزنتزاكيس « قد اكب على البحث بجد ، ولم تكفه العلوم ، فتحول الى التاريخ والى الفن .. وحتى هذه تركته متعطشا للمزيد من المعرفة ، فتحول الى الشعر والى الدين ، ثم الى التنسك والجهد الروحي . وقد استتبع ذلك طور اصبح فيه وقد استحوذ نيتشة ودانونزو وفكرة الحرية الجامعة عليه . ثم عقبت فترة اصبح فيها المسيح رمزه المثالي ، وتلاه فيما بعد بوذا ، ثم أكمل الشوط بلينين . وتستمد الاوديسة بعض حيويتها المروعة من هذا الخليط من الافكار المتقلبة . ولا يسع المرء الا ان يشعر بالانذهال من قدرة مبدعها على احتمال هذا الخليط مثلما ينذهل من رجل سكير يخلط النبيذ والجن والويسكي » .

وزجع كولن ولسون في هذا الرأي الى اخر كتاب ألفه كزنتزاكيس وقد أطلقت الترجمة لـ « الشعر والصوفية » على ذلك الكتاب في احدى صفحاتها عنوان « تقرير الى الاغريق » ، وفي صفحة اخرى « تقرير الى بلاد الاغريق » . وهذان العنوانان بعيدان عن الصدق ، لان ترجمة (Report to Greco) لا تستقيم الا بعبارة (خطاب الى جريكو) . وجريكو او الجريكو El Greco رسام كريتي الاصل (١٥٤١ـ١٦١٤) عاش حياته في اسبانيا . وشتان بين Greco صاحبنا و Greek الناظرة الى الاغريق . وما جاء في الصفحتين (٩ـ١٠) من الترجمة الانكليزية لـ (خطاب الى جريكو) يؤيد تصويبي ، فهناك قال كزنتزاكيس في معرض الكلام على اختيار عنوان كتابه : « ... لان جريكو مجبول ، مثلي انا ، من التربة الكريتية ، ولانه قادر على ان يفهمني افضل من جميع المناضلين قداماهم والمعاصرين .. أفلم تترك قدماه آثارها الحمراء على الصخور ؟ » (والجدير بالتنويه ان هيلين زوجة كزنتزاكيس قد نشرت « خطاب الى جريكو » بلغته الاصلية « اليونانية » في اثينا سنة ١٩٦١ ، وان ب.أ. باين P.A. Bien قد نقله الى الانكليزية ، وطبعت ترجمته للمرة السادسة في نيويورك سنة ١٩٧١) . وقد فات كولن ولسون ان يضيف سبينوزا وشبنجلر وداروين وهوميروس وفريزر ودانتي الى من تأثر بهم كزنتزاكيس بعمق .

وهناك في اوديسة كزنتزاكيس ما يدعو الى التأمل . ومفكرنا اليوناني نفسه يثير احيانا الدهشة اكثر من الدعوة الى التأمل . فانني حين وجدته يصدر روايته « قتلة اخوانهم » The Fratricides (التي جعلها « قاتل اخيه » مترجم الشعر والصوفية ، و « الاخوة الاعداء » اسماعيل المهدوي في ترجمته العربية للرواية) .. بقول مأثور للامام علي بن ابي طالب أخذتني الدهشة ، ولكني لم ادهش ـ بعد ذلك ـ حين وجدته يغمر اوديسته برموز عديدة لا يدرك مغزاها الا ابناء الجزر اليونانية ، كالبابونج والسرو اللذين يرمزان الى الموت ، والتين (الايكة الناعمة) الرامز الى المرأة ، والبلوط (الايكة الخشنة) الرامز الى الرجل ، والتفاحة الى الجنس ، والرمان الى خصوبة الزواج ، واللون الاحمر الى البهجة ، والقمر الى الانثى ، والشمس الى الذكر . كما لم ادهش حين وجدته يذكر في ملحمته بعض الاطعمة الخيالية كحليب الطيور Milk of birds (الذي يشبه حليب الفردوس Milk of paradise عند كولردج Coleridge) .. لانني اعلم جيدا ان كزنتزاكيس قد ألم الماما واعيا بالمأثور التركي والموروث الفرعوني والعقائد البوذية والاساطير البيزنطية والطقوس الاورفية القديمة .

وانا بعد ذلك لا ادعي فضيلة السبق في الهتاف باوديسة صاحبنا ، فقد تحدث عنها قبلي كولن ولسون في كتابه « الشعر والصوفية » .. ولذلك سنتعاون سوية ، هو وانا ، في مواجهتها على تلخيص بعض اناشيدها ، وتثبيت رؤانا الخاصة .. ولكني ساهجره ـ رغم ذلك ـ ناقدا ، وسأنثر ضمن عدد من الملاحظات ما قد يجعله هدفا للتجريح .

تبدأ الملحمة باستهلال Prologue شاء كزنتزاكيس ان يعقده ابتهالا للشمس التي ترمز الى الالوهية والروح الطاهرة النهائية ... وها هو ذا يخاطبها :

ايتها الشمس ، ايتها الشرقية العظيمة ، ايتها القلنسوة الذهبية على رأسي .. يروق لي ان ارتديك مائلة ، فقد تقت ان ألهو طالما كنا على قيد الحياة ، انا وانت ، يسعد قلبانا ونفرح . (وقد ترجم الدكتور نعيم عطية استهلال كزنتزاكيس الى العربية ونشره في كتابه : الشعر اليوناني المعاصر . وقد وجدت مضمون هذه الترجمة يختلف اختلافا ملحوظا عن مضمون ترجمة الاستاذ كيمون فريار Kimon Friar الانكليزية) .

وبصدد هذا الاستهلال يقول كولن ولسون : « تعتبر الملحمة من اضخم مؤلفات كزنتزاكيس ، واعظمها انجازا ، وبها شارف عرض وجهة نظر عالمية موحدة متجاوزا تناقضات الجسد والروح . والى حد ما فان روح الشاعر فيها قد برزت في السطرين الاخيرين من الابتهال » .

وهذان السطران هما :

Ahoy, Cast wretched sorrow out, prick up your ears—I sing the sufferings and the torments of renowed Odysseus!

ومعناهما :

يا هؤلاء ، اطردوا أساكم الحقير ، واصغوا جيدا ـ
فانا اتغنى بشقاء اوديسيوس الشهير وعذابه !

(ولم تكن ترجمة هذين السطرين دقيقة ، مضبوطة لدى كل من الدكتور نعيم عطية وعمر الديراوي ابو حجلة مترجم الشعر والصوفية) .

وفي هذين السطرين صرخة استأثرت باهتمام كولن ولسون ، فقال : « هناك شيء نيتشوي السمة في هذه الصرخة ، فهي تصرخ ، ارتفعوا فوق حياتكم التافهة ، وفكروا بشيء اكبر .. انها تعد باعمال بطولية بشكل اوسع من مستوى الانسان ، ولكنها لا تعد بشيء اكثر من ذلك ، فهي لا تبشر بشيء من رؤيا دانتي للكون ، ولا ببعض من التأليف الهيجلي العظيم الذي وجد الحلول لجميع تناقضات العالم الظاهرة » .

ثم يفضي بنا الاستهلال الى الكتاب الاول (او النشيد الاول) من الملحمة ، وموضوعه اجهاز اوديسيوس على ثورة قامت في اثاكا . اذن ، فبطل كزنتزاكيس الان في اثاكا يتأهب لمغامرات جديدة . وفي مواجهة هذه الواقعة يقول كولن ولسون : « ان معظم القراء الذين تتبعوا يوليسيس (أي اوديسيوس) من خلال الالياذة والملحمة يجدون في عودته الى اثاكا نهاية مرضية تماما للقصة .. انه ليس كزنتزاكيس بل خياله هو الذي اراد ان يدفعه الى مغامرات جديدة . ان يوليسيس كزنتزاكيس فاوستي الصبغة ولا شك ان هوميروس كان سيجده رجلا غامضا » .

في الكتاب الثاني والعشرين من اوديسة هوميروس نجد اوديسيوس يقتل عشاق زوجته بمعاونة ابنه تليماخوس ، ثم نجد مرضعته العجوز تبحث عنه ، واخيرا تعثر عليه بين جثث القتلى ملطخا بالدم والقذارة كأسد فرغ توا من افتراس احد عجول الفلاحين . ثم يرسم هوميروس بعد ذلك مشهدا مخيفا : يجبر اوديسيوس اثنتي عشرة جارية خائنة على ازالة المعالم الدموية للمذبحة ، ثم يأمر بتعليقهن مشنوقات على الحبال في الرواق .عمد عند فناء [illegible]

وهنا امام هذا المشهد، يقف كزنتزاكيس متأملا ، ليفيق ـ بعد ذلك ـ على محاولة غريبة : لقد قرر ان ينتزع الكتابين الاخيرين (٢٣و٢٤) من اوديسة هوميروس ليصهرهما منذ البداية في مضمون تتمته الحديثة للاوديسة . ولذلك استهل كتابه الاول بحرف العطف

(و= and) مستانفا حديثه عن اوديسيوس وهو يدخل الحمام ليزيل عنه اثار الدماء ، ثم يختمه باوديسيوس وهو يهديء قلبه بجولة ليلية على ساحل البحر .



والكلمة الان لصاحبي كولن ولسون : « لقد تم استيعاب الاوديسة بروح نيتشوية ... وبالنسبة للقاريء العادي ، فان يوليسيس لابد وان يظهر كشرير وفاسق . فخالقه يشعر بالسرور في اظهار تحرر بطله من الاحتشام . وقد بدا كزنتزاكيس مصمما على خلق عالم متوحش اكثر شبها مع شيكاغو بلد المحرمات مما هو مع يونان هوميروس .. اذ ان يوليسيس يسارع فيجمع حوله جمهرة من الرفاق المرحين ، ويبدأون في بناء سفينة ، ويمضون امسياتهم في اغتصاب الفتيات والارامل المتوحدات ، وهم يتظاهرون انهم الالهة . والنساء اللواتي كان قد اغتصبهن اثناء رحلاته بعثن الان باولاده الحرام الى بيته ، حيث يقومون بالاعمال الشاقة في اثاكا ، وعندما أتت ابنته من كاليسو اليه اخذ يعانقها عناق حب ، ثم اضجعها على الرمل ... وعندها يسدل الشاعر الستار بشكل متحفظ على المشهد ، مع توسل الى آباط النساء ذات الشعر الكثيف . واما تليماخوس فقد خطط لاغتيال والده ، ويبدي يوليسيس رضاءه لهذه الدلالة الرجولية ويقرر مغادرة اثاكا » .

وفي الكتاب الثاني يغادر اوديسيوس اثاكا الى الابد . ثم يرحل في الكتاب الثالث الى اسبارطة ، ويختطف هيلين في الكتاب الرابع (وهذا هو الاختطاف الثاني .. وقد تم الاول في الياذة هوميروس حين اختطفها باريس من زوجها مينيلاوس) ويصل في الكتاب الخامس الى جزيرة كريت .

وعلى مدى الكتاب السادس وصف كزنتزاكيس نشاطا جنسيا ، ووفاة طفل لامرأة جارية ، وعلى هذه النقائض تكلم كولن ولسون قائلا : « ان الصراع الشيطاني والملائكي يظهر في كل صفحة من صفحات الملحمة ... وفي كل من لورنس وكزنتزاكيس يجد المرء هذا العنصر القوي من النزاع الذاتي » .

وجعل كزنتزاكيس طقوس الثيران في كنوسوس Knossos, (وهي مدينة ملكية في كريت القديمة) موضوعا لهذا الكتاب ، ولذلك ترامت صفحاته (كما يقول كولن ولسون) على « وصف للهو معربد ، مع مشهد سحاقي بين هيلين وابنة الملك كرونو ، وموت كرونو بعد ان نطحه ثور بقرنه ، ثم اتصالات جنسية على مستوى عالمي ، يمتلك هيلين اثناءها احد العبيد السود ، بينما يضاجع يوليسيس ابنة اخرى من بنات الملك . وتشير احدى النشرات المصورة من طبعة انكليزية الى ان الثور قد شارك ايضا في العربدة . وهذا هو الكتاب الذي يتضمن مقطعا عن المجموعة الصلبة من فلاحي كريت الذين يوقظون في يوليسيس روح العطف » .

وكولن ولسون حين نبه على « احدى النشرات المصورة من طبعة انكليزية » انما كان يشير الى اللوحات الثماني والثلاثين التخطيطية التي رسمها الفنان اليوناني نيكولاس حاجي كيرياكو غيكا Nicholas Hadji-Kyriaco Ghika (ولد في اثينا سنة ١٩٠٦ ودرس في باريس واقام بعض معارضه في لندن والبندقية وبروكسل وعدد من المدن الاوربية الاخرى) . وقد نشرت هذه اللوحات في الترجمة الانكليزية للاوديسة التي انجزها كيمون فريار . وهي ترجمة جيدة جدا قال عنها دادلي فيتس D. Fitts في نيويورك تايمس : « انها تقرأ بروعة الى حد استثنائي » وقد قابل صاحبها كزنتزاكيس نفسه للاستعانة به في توضيح ما غمض من الملحمة. وهو لم يكتف بترجمة النص اليوناني الى الانكليزية شعرا ، وانما قدم لها ولخصها وعلق عليها ، وظهرت ترجمته في سلسلة « كتاب شامخ » A Clarion Book في نيويورك سنة ١٩٥٨ (وقعت مقدمته في ٣٥ صفحة ، والنص بما فيه الاستهلال والكتب الاربعة والعشرون والخاتمة في ٧٧٦ صفحة ، والتلخيص في ٣٧ صفحة، والبيان العروضي في ٤ صفحات ، والتعليقات في ٩ صفحات ... وصمم الغلاف جون وماري كوندون J. and M. Condon).

وتصدى الكتاب السابع للمؤامرة التي استهدفت تخريب مدينة كنوسوس . وفي الكتاب الثامن يتم تدمير هذه المدينة ، ونرى اوديسيوس هنا (كما قال كولن ولسون) : « يسير على رأس تمرد تم فيه تدمير القصر ، وتسليم العرش الى احد رفاقه . واما هيلين فقد حملها بستاني اشقر اللون . ثم يبحر يوليسيس الى مصر يحمل معه ابنة الملك ديكتينا ، ولكنه يهجرها عندما يعترض احد رفاقه قائلا انها لا تفيدهم بشيء » .

ثم تبدأ ، بعد ذلك ، الكتب الاربعة التي تتعلق بمصر ، وهي : التاسع (امبراطورية مصر المتفسخة) والعاشر (التمرد في مصر) والحادي عشر (الثورة واحباطها في مصر) والثاني عشر (فرار اوديسيوس من مصر) . وفي هذه الكتب وبصورة مجملة يقول كولن ولسون : « في سلسلة الاحداث المصرية اصبح يوليسيس شيوعيا . ومثل اي مملكة اخرى قاموا بزيارتها فان مصر كانت متفسخة ـ ولقد بدا ان كزنتزاكيس كان يشعر بسرور خاص وهو يصف التفسخ والانحطاط ـ وينضم يوليسيس الى تمرد عمالي ـ به يتم القاء احد الزعماء المسمى رالا ـ راحل في السجن ، فيطلق سراحه احد الفراعنة الشباب حيث ينضم على الفور الى قطيع من البرابرة الذين كانوا يهاجمون مصر . ولكن هؤلاء يتم دحرهم ايضا ويعاد القاؤه في السجن مرة اخرى . وفي هذه المرة ينال حريته بفضل اقامته عرضا للرقص البربري امام فرعون وهو يرتدي قناع الاله الذي كان قد نحته بنفسه . وكان الملك قد رأى هذا القناع في حلم ، واحس بالرعب . ان هذا المنظر يشبه ذلك الذي رقص فيه القديس فرانسيس امام البابا الذي كان هو الاخر قد حلم حلما غريبا » .

ويبدو ، هنا ، ان كزنتزاكيس مولع بالرقص غير المألوف الذي رأيناه بربريا في الكتاب الثاني عشر ، ولاهوتيا في رواية كزنتزاكيس التاريخية « القديس فرانسيس » ، وجنونيا في روايته « تودارابا » (حيث ترقص توداراباا المجنونة امام ضريح لينين بموسكو) ، وفلسفيا

في روايته ((زوربا)) (حيث يرقص زوربا في أفجع المواقف احيانا واحفلها بالبهجة احيانا اخرى) .

وما يجب ان اذكره في معرض الحديث عن تودارابا هو ان عنوان هذه الرواية في الترجمة الانكليزية جاء بصورة Toda Raba ولكن مترجم ((الشعر والصوفية)) ذكره خطأ في موضعين (لا ثالث لهما) من الكتاب بصورة To da Raba . والعنوان الاول يشير الى امرأة اسمها تودا رابا .. بينما يلهم العنوان الثاني انه شبه جملة معناها ((الى دا رابا)) . وقد وهم ذلك المترجم ايضا في تشخيص هوية تودارابا ، فمرة قال انها ((كتاب مسرحية)) ، ومرة اخرى انها ((رواية)) ، وثالثة ((قصة)) .. ولا ادري على من يقع الذنب ! .. أعليه ام على كولن ولسون ؟! .

وبالكتاب الثالث عشر (حيث يرحل اوديسيوس الى منابع النيل عبر افريقيا السوداء) يبدأ النصف الثاني من اوديسة كزنتزاكيس. وتصح الموازنة بين النصفين الاول والثاني بقول كولن ولسون : ((النصف الثاني من الاوديسة اعمق واكثر نضجا فنيا من النصف الاول ، فبدلا عن نيتشة ودي ساد .. عبد نزواته وشهوانيته الخاصة . لدينا الان يوليسيس الذي توصل الى وضع نبوي عن طريق المقاساة والفكر. لقد اصبحت مغامراته رمزية ، ومع ذلك اكثر اهميـــة . انه يلتقي اشخاصا يمثلون بوضوح بوذا ودون كيشوت والمسيح ، ويرفـض الثلاثة معا لاسباب مختلفة)) .

ثم نجد اوديسيوس في الكتاب الرابع عشر يتكلم مع الله . ويعتبر هذا الكتاب (كما قال كولن ولسون) : ((الاكثر اهميـــة في الشعر . يوليسيس يتسلق الجبل ، ويمضي اربعة ايام هناك . وخلال هذا الوقت يعبر كزنتزاكيس عن فلسفته كلها . ففي اليوم الاول يتسلق يوليسيس بشكل رمزي الى كهف فوق مستوى الاشباح والشياطين ــ تعبيرا عن الفلسفة الانسانية الصرفة . وفي اليوم الثاني يمجد الصياد الذي وجد صورته على جدار كهفه ، ويتحدث عن السرور اللانهائي للحياة . وهو يحلم حلم اليقظة عن اعمق امنية له ، الخلود ، ولـكن دودة تتسلق الى صدره لتذكره بفنائيته . وفي اليومين المتتاليين يتقابل المحارب النيتشوي مع الزاهد المسيحي في داخله ، كي يتطابق كل ذلك مع عملية التطور بمجملها في النهاية مع الطبيعة الحية والتي لا حياة لها .. ولا شك ان هذا الكتاب هو قمة منجزات كزنتزاكيس العظيمة ، فهو يترك القاريء مبهورا بشمول افكار المؤلف وجميـع هواجسه الساكنة . ان هذه النبذة الواضحة عن فلسفة كزنتزاكيس تمكنني من التعبير عن رفضي البدهي لنظريته الاخيرة .. فان جميع الافكار التـي عبر عنها يوليسيس بعد اليوم الاول ــ عند ما يرى الدودة ويتقبل فكرة موته ــ تكون عندئذ زائفة من اساسها . بمقدورها ان تعطي مظهرا من السمو بالمشكلة وايجاد الحل لها ، ولكنها ستكون حتما محاولات لحل ما لا حل له ، وبالنسبة لي فان هذا هو ما أراه الانتقاد الاخير لفلسفة الاوديســة)) .

وتعقيبا على كولن ولسون اقول ان كزنتزاكيس قد وسع في هذا الكتاب جوهر فلسفته الزهدية الذي اكده في كتابه ((مخلصو الرب ــ تدريبات روحية)) . ولم يدرك كولن ولسون ذلك ، وانما حاول التدليس على قرائه حين حبس تصرفات اوديسيوس في اربعة ايام، وهذا التدليس قد يؤدي بقرائه الى حجب الثقة عنه .. والا فالكتاب الرابع عشـر واضح جدا في توزيع مواقف اوديسيوس بين سبعة ايام ، استغرق أولها الابيات (١ــ٨٤) والثاني (٨٥ــ١٦١) والثـالث (١٦٢ــ٤٤٣) والرابع (٤٤٤ــ٧٣٦) والخامس (٧٣٧ــ٩٥٠) والسادس (٩٥١ــ١٢٤٦) والسابع (١٢٤٧ــ١٤١٠) . وقد وجدته في اليوم الثالث حين تسنم قمة الجبل يتذكر تجربته الاولى مع المرأة والبحر والله .. منذ استشم نهد المرأة ، وتجاوب مع البحر وصخوره ، وقال لربه : اللهم اجعلني الها !! .. كما شعر اوديسيوس في اليوم الرابع انه ــ ككل الرجال ــ جسر بين الماضي والمستقبل ، وانه خيط ممدود بين الحياة والموت . وفي اليوم الخامس ظهر له ان الرجال والبهائم يرقصون حوله !!

ثم يشيد اوديسيوس مدينته الفاضلة (او المثالية) في الكتاب



الخامس عشر . وقد رأيناه قبل ذلك يصطحب جميع العبيد الارقاء ، المجرمين والمتمردين ، ويصعد بهم حتى منابع نهر النيل حيث يذهب الى قمة جبل يتصل فيه مع الله ــ كما فعل موسى . ويقول كولــن ولسون انه ((بعد رؤياه على قمة الجبل هبط موسى الجـديد ، واقام مع غيره الدولة المدينية الانموذجية ، ووضعوا الوصايا العشر فـوق الحائط . اذن يصبح يوليسيس نبيا ، ويعلم شعبه عن الله . ثـم يثور البركان الموجود فوق المدينة ، ويدمر كل شيء ، بما في ذلـك اثنان من اقرب رفاق يوليسيس)) .

وفي الكتاب السادس عشر يصبح اوديسيوس ناسكا معروفا .وهنا يقول كولن ولسون : ((فيتحول يوليسيس الى ملاك من نوع ما ، ويجتذب حشودا من الحجاج اليه ، ولكنه يبشر بالنهليستية : ليـس هناك لا اله ، ولا عدالة ، وما الصلاح الا وهم . فهو يتقبل جميـع تناقضات الحياة)) .

وبعد ذلك يضع كزنتزاكيس فاصلا قصيرا في الكتاب السابـع عشر يعالج فيه دراما الحياة . وبين دفتيه (كما يقول كولن ولسون) : ((يصبح يوليسيس الحياة نفسها ، ويستغرق في تأمل عميق ، يصبح فيه خياله هو الخالق . يتنسم فتولد ثلاث فتيات . يعبس فتنـدلـع الحرب . ويفكر في الذهب فيظهر سوق مزدهر . يعزف على الشبابة فتمثل امامه تمثيلية طويلة . وهنا يستشعر المرء نفـوذ بيرانديلو : الخالق يهب الحياة على نحو اعتباطي لممثليه . ثم ينتهي بمخاطبة العقل كخالق لجميع الاشياء . ان هذا الكتاب هو ذروة الملحمة المنطقية . ربما كان يجب ان تنتهي هناك . لقد عثر يوليسيس على حقائق التطور ، فالفعل هو في الواقع بعد" جديد للحياة ، متميز من العالم الجسدي ، واستجاباتنا له)) . ويستطرد كولن ولسون قائلا : ((يصف يوليسيس النزول الى جزيرة توجد فيها طاحونة هوائية قديمة متداعية ، ينقصها الريح لكي يدفع قلوعها فتدور :

كنت مختنقا من الحنق ، فصرخت الى قطيع ذئابي .
قدما يافتيان ، ادفعوا القلوع ، امنحوا الحياة دفعة .

« امنحوا الحياة دفعة » .. لقد افردت هذا المقطع الاخير ، لانه صلب المشكلة . فجميع صنوف الحيوان مثل السفن الشراعية ، تظل في حاجة الى حافز خارجي لكي يحركها ، فوضعها في مكان لا يوجد فيه مثل هذا الحافز يجعلها تقع في حالة من الكآبة ، مثل طاحونة الهواء المعطلة » .

واذا اجتزنا الكتاب الثامن عشر (وموضوعه : الامير والمومس) والكتاب التاسع عشر (وموضوعه : يد الناسك الشرهة) رسخنا على (المثالي ، غير العملي ، والمتعوي ، والرجل البدائي) في الكتاب العشرين . وقد حام كولن ولسون حول هذا الكتاب ليقول : « في وسط كل اعمال كزنتزاكيس يكمن الهام من العسير جدا على المرء ان يدركه ويستوعبه . ويظهر هذا الالهام في الكتاب العشرين من الملحمة ، في المشهد الذي يتناول فيه يوليسيس طعامه مع (الخصي ، الضفدعة المنتفخة) الابيقوري الذي يؤمن ان على الانسان ان يكون ساخرا ومتحفظا ، يرشف من جميع الملذات مثل النحلة مع العسل . فالخصي مخدوع بحقيقة ان يوليسيس قد احرز انفصالا ، شبه آلهي ، جعله يؤمن ان وجهات نظرهما تجاه الحياة متشابهة » .

وانطوى الكتاب الحادي والعشرون على (صياد السمك .. ذلك الصبي الزنجي النبيل) . وفي الكتاب الثاني والعشرين يبحر اوديسيوس باتجاه القطب الجنوبي ، ثم يبارك الحياة في الكتاب الثالث والعشرين ويحث على فراقها . ويمكن اعتبار الابيات العشرة الجريئة (٢٧-٣٧) من هذا الكتاب ما يجب ان ينقش على ضريح كزنتزاكيس الخاص . ويشهد مطلعها على ذلك ، انه يقول :

دع الموت ينقض على النفوس الوضيعة والعقول
الخائرة بمنجله القاطع وعظامه الفارغة .. ولكن
دعه ايضاً يفجأ هذا الرجل المتوحد، كماهل كبير،
مشهرا بعاره على ابواب قلعته الخمسة .

وفي الكتاب الرابع والعشرين يموت اوديسيوس : الرياح الاربع تفتح بعنف البوابات الاربع في رأس اوديسيوس ، فتندفع النباتات عبر بوابة الشمال الى رأسه لترتطم بجذوره العميقة . وعبر بوابة الجنوب تنطلق الحيوانات والطيور والحشرات لانقاذ ارواحها . وعبر بوابة الشرق تتمزق الافكار والاحلام وبدائع الخيال شذر مذر . وعبر بوابة الغرب تتجمع حشود الرجال من كل جنس ونوع . وهكذا مات البطل اوديسيوس في اعماق كزنتزاكيس .

وعاق كولن ولسون على الكتب الثلاثة الاخيرة (٢٢ و ٢٣ و ٢٤) من الملحمة بقوله : « والقصيدة نهاية عليها صبغة واغنر ، تستمر طوال ثلاثة اناشيد ... وهي مليئة بالافكار الباهرة ، مثل ذلك الذي يبحر في مياه مرعبة ، والموت ربانه . ان العقل يجب ان يحرر نفسه من قفصه الاخير ، قفص الحرية . انه يحيا مرة اخرى اجزاء من حياته ويقابل رفاقه القدماء . وفي النهاية فهو يتلاشى في داخل ضباب بعانق الموت » .

ولقد كان اوديسيوس في نظر كزنتزاكيس أعظم ابطال الاغريق ، وهو تلك الروح التي لا يهدأ لها قرار ، المعذبة ابدا ، ذلك الانسان الذي يشقى بحثا عن توازنه ، ولا يجد ما يبحث عنه الا لحظة موته ، وحتى في هذه اللحظة المهولة لا يفقد عزة النفس فيصيح في رفاقه :

Forward, my lads, sail on, for death's breeze blows in a fair wind.

الى الامام ، يارجالي ، ابسطوا الاشرعة ، فقد
هب نسيم الموت في ريح مؤاتية .

اما الخاتمة Epilogue فقد بدأها كزنتزاكيس بابتهال الى الشمس ، كاستهلاله الذي سبق ان تكلمت عليه .. وهو هنا يقول :

ايتها الشمس ، ايتها الاميرة الغربية العظيمة ،
ان عيونك قد طفحت بالدموع ، لان العالم كله قد
تسربل بالظلام ، والحياة كلها تجري
كالدوامة ، وتدور بسرعة .

ثم ينهي خاتمته بقوله :

يا امي ! .. انا لا اريد الخمر للشرب ، ولا الخبز للاكل ..
فقد وجدت ، اليوم ، ما احبه يضمل كفكرة متلاشية !

وبما تقدم اكون قد زرعت بعض الصوى في طريق الملحمة التي صاغها كزنتزاكيس تتمة حديثة للاوديسة .. وهذه الملحمة في ميزان النقد العادل اصبحت كما قال موسس هاداس Moses Hadas (من جامعة كولومبيا) : « عملا فنيا غزيرا .. بل هي انجاز رفيع » ، وكما قال لورنس دوريل Lawrence Durrel : « قصيدة الحجم الملحمي » ، وكما قال جون سياردي John Ciardi في سترداي رفيو : « ليست كتاب سنة ، ولا كتاب عشر سنوات ، وانما هي نصب تذكاري للجيل » ، وكما قال دادلي فيتس Dadley, Fitts في نيويورك تايمس : « احدى شوامخ الادب في عصرنا » ، وكما قالت The Spactator اللندنية : « انها قصيدة عصرنا الطويلة العظيمة ، وهي انجاز هائل فنا ومحتوى » . اما كولن ولسون فقد رازها بقوله : « انها في واقع الحال عصارة عمل كزنتزاكيس الادبي الطويل العمر ، وقد قيم هو نفسه ملحمته على انها عمله العظيم، واعتبر جميع اعماله الاخرى مجرد اعمال ثانوية . واخر القول ان اهمية كزنتزاكيس تتعدى اي سؤال عما اذا كان الرجل اخر الامر قد حل المشكلة التي عالجها كتابه . وفي الحقيقة لربما كان من المهم انه اخفق في حلها اذ بذلك يغدو الرجل رمزا اكثر كمالا للرجل الذي يرفض التنازل عن البحث ، والذي يستمر في التفتيش عن اجابات حتى لحظة وفاته » .

واخيرا ، اعترف بان هذه الاضاءة كانت نتيج برهة من الزمن قضيتها ماتعة في مطالعة عدد من المصادر ، أخص بالذكر منها : مؤلفات كزنتزاكيس (The odyssey, A modern Sequel. Trans. By Kimon Friar, New York, 1958

والشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي ابو حجلة، بيروت ١٩٧٢ . و The Fratricides, Trans. By A. G. Dallas, New York, 1964.

وعطيل يعود ، ترجمة الدكتور نعيم عطية ، الكويت ١٩٧٠ . و Freedom oor death. Trans. By Jonathan Griffin, New York 1956.

وتاريخ العلم ، تاليف جورج سارتون ، ترجمة محمد خلف‌الله واخرين، القاهرة ١٩٦٣ . وغالانوس او اوديسا العصر الحديث ، تاليف ميشيل بيريذيس ، ترجمة الدكتور حسن عون ، القاهرة ١٩٧١ . والشعر اليوناني المعاصر ، تاليف الدكتور نعيم عطية ، القاهرة ١٩٧٠ . وعالم اوديسيوس ، تاليف م . اء . فينلي ، ترجمة حلمي عبدالواحد خضرة ، القاهرة ١٩٦٣ . وغالانوس أو اوديسا العصر الحديث ، تاليف ميشيل مطبوعات كتابي ، القاهرة ، دون تاريخ . الموسوعة العربية الميسرة ، باشراف محمد شفيق غربال ، القاهرة ١٩٦٥ . و The Ulysses Theme, By W. B. Stanford, Oxford, 1954

والمنجد في الادب والعلوم ، تاليف فردينان توتل ، بيروت ١٩٥٦ .



الطيور المائية

قصة

عبود عبدالله بكر



(الساعة الخامسة صباحا)

.. اذ يطوف قرص الشمس الفجرية في عيوني — ابدا احس بالنقد .. وبرغبة دقيقة ملحة بالطواف، ويصير بمقدوري في وضعي الجديد ، الذي رسم بعناية ، ان اتلقى انهمار اسيجة الجسر الفضية البارقة ، واعمدته ذات النهايات المقوسة ، مدلاة باضوية كدموع على وشك الانهمار. كذلك عشرات الاعلانات المعدنية ، والصور الزيتية الملونة ملصقة بعناية عند حافات الاقواس الجديدة القريبة من منتصف الجسر . او متروكة عند اعمدة الكهرباء المطفأة.

اتحرك ، اذ ازحف على عجيزتي ، بمحاذاة المضلع الخشبي الاخضر ، حيث يمتد لمسافة غير قليلة من الباب الخارجي للسيارة العسكرية ، ويكون باستطاعتي ان اترك رأسي يستقر عند حافة جداره المعدني البارد ، مغطى بطبقة قماشية سميكة ، خشنة . يعبرها الهواء الهاجم من ثقوب العارضة الحديدية المشدودة هناك .

(الخامسة وثلاث دقائق) .

للحظة ، اتذكر انني منزو بصورة غريبة ، وان ذلك يعني انني افقد صلتي بالاخرين ، الا ان الاصوات الرقيقة، عشرات الاصوات ، تظل تعبرني . دفيئة ساطعة ، كما لو

انني اغبر السماء فابدأ انظر لارتال السيارات العابرة بهدوء . صغيرة ، ملونة ، تمنحها اشعة الشمس الفجرية المائلة . بريقا . لينا . حيث تلوح كلعب منتظمة تزحف الى الامام

(... واربع دقائق)

كنت أجلس في الطرف الايمن من اللوح الخشبي ، وبدا لي النهر الذي يواجهني ، الان ، تماما ، كما لو كنت واقفا ، صغيرا . ضيقا ، كنصل يبرق بحدة ، وفكرت انه ربما يجف في يوم ما .. وان ذلك يعني اننا سنعاني كثيرا الا انه في اللحظة التي يراودني فيها هذا التفكير . يبدأ النهر يتسع في عيوني . يتسع ، وتبدأ ضفافه بالتمدد — رويدا — رويدا .

(.. وخمس دقائق).

مرة اخرى تذكرت ، بانني لست وحيدا ، وان السيارة ، محتشدة بالجنود ، وانني انما أعيش وهما غريبا ، بسبب من انزوائي ، وان بمقدوري التخلص من اوهامي ، بان اشارك في الحديث ، واتجنب النظر الى النهر ، ولو لفترة قصيرة . وعندما احول راسي الصغير الى داخل السيارة ، احس به ثقيلا ، صلبا ، كحجرة . الا انني استشعر شيئا من الاطمئنان اذ ابدأ بالانصات لحديث ما ، وتلوح لي رؤوس الجنود المتحركة داخل السيارة ، ككرات سوداء سائبة في فراغ الضوء .

(.. وست دقائق) .

— تجمعها فلسا ، فلسا لتضعها بيد الوالدة .

— انت ادرى بحالتنا المادية .

واعتقدت ان هذا كافيا ، وان بامكانه ان يفي لما اراده زميلي ، ولكي أؤكد له ، مددت يدي الى جيب سترتي الخاكية ، واخرجت مجموعة من الاوراق المالية عددتها بسرعة ، ورصفتها بين اصابع يدي اليمنى بعناية ثم رفعتها الى الاعلى ، كانت فيما اعتقد دينارين مقسمة على شكل ارباع .

— نحن في منتصف الشهر .

قلت ذلك ، وارتعاشة طفيفة باردة ، كنت احسها في تلك اللحظة تتسرب الى مفاصل اصابعي ، مانحة جسدي خضة رقيقة ، كرعشة بكاء ، واردت ان اقول شيئا ما .. اي شيء . مثل انني بحاجة للمال ، وان عدم تبذيري ، لا يعني كوني شحيحا ، الا انني احسست التعب يكاد يشل ذراعي المرفوعة ، وان ذلك لا جدوى منه . فاغضيت عيوني ، مستديرا الى جهة النهر ، وانا اعيد نقودي الى جيب سترتي .

(الخامسة وسبع دقائق) .

كان النهر « الان » .. هادئا ، مسالما ، كصفحة رملية ملساء ، ومجموعة من زوارق خشبية صغيرة ، مثقلة بالكثير من شباك الصيد ، مركونة في قعرها ، او نائمة عند مقدمة حافاتها الناتئة ، كذلك بدت المجاذيف لعيوني بارقة ، مندأة بقطرات الماء البارد ، تسطع في وهج الشمس القريبة .

« اصوات .. الاف الاصوات الخفية . دقيقه ، حادة ، كانت تزخ في اعماقك . سرية كمطر غير مرئي — اصوات الحشائش النهرية المخنوقة . اصوات الاسماك الصغيرة الهاربة . قريبة . بعيدة . الاصوات الرقيقة المنغومة لانبياء النهر . اصوات الرجال الذين تحولوا الى احجار كريمة ، وصوت اخيك ..» .

— ... او اربع مرات جاؤوا بي الى الضابط ؛ كان يقول لي في كلمرة : اسمع يامحمود احذرك للمرة الاخيرة . لا تأت سكرانا للمعسكر ، وكنت اقسم امامه :

— مستحيل سيدي هذه المرة الاخيرة .
— وطبعا كنت تعود .
— يعني .. انما بطريقة مغايرة .

مرة اخرى اعود للانصات ، موليا ظهري جهة النهر ، كانت عيوني ممتلئة بوجوه الجنود الملوحة بفعل الشمس ، وبالثياب التي كانت تبدو ثقيلة ، وخانقة ، كذلك حناء الشمس الذي بدأ يصبغ جدار السيارة . والى جانبي كان محمود يومىء بذراعيه وهو يكورهما كراس امراة ، لم يكن مباليا بشيء ، ويوم دعاني لمنزله لم اكن ادري على وجه الدقة فيما اذا كنت فرحا ، ومسرورا ، لدرجة انني وافقت ان اشرب معه بسهولة ، وان اصرف ماتبقى من مرتبي دفعة واحدة ، لأعود مثقل الراس مرصوصا بالتعب ، انكمش عند زاوية من جدارنا ، خوف والدتي حتى الصباح .

(... وثماني دقائق) .

عند منتصف الجسر تبدا حركة السيارة بالتثاقل ، ويسودنا صمت غريب ، ويصير بمقدوري ، ان المح ، في جلستي ، سيارة الضابط العسكرية الصغيرة تبدا بالتوقف . يهبط — الان — الضابط بخفة (كان يتحرك بنشاط غريب) وعند سياج الجسر يطل براسه على النهر ، ثم ترتفع ذراعه يومىء لنا بالهبوط .

كنت اول من نزل ، الا انني تأخرت قليلا ، عندما دعانا الضابط للتراصف ، كنت اشعر بنوع من الخوف يراودني للمرة الاولى ، وبرغبة ، قوية ، ملحة في ان اعود لمقعدي في السيارة ، غير انني تناسيت ذلك وانا الحّ عيون الضابط مصوبة الي ، على نحو غير معتاد .

كانت الاستعدادات تجري بصورة سريعة ، وقد قطع خط السير لفترة ، كما ان مجموعة من الحبال الغليظة ، كانت تربط من طرفيها بعارضات الجسر الحديدية .

كان الضابط يلوح بيديه ، موشرا للجنود الذين تسلقوا جسد الجسر ، وهو يقف على المدرج الاسمنتي القريب للحافة .

(الخامسة .. وتسع دقائق) .

قليلا .. قليلا ، تأخذ الاشياء بالتواجد ، بصورة متثاقلة ، بطيئة .. عندما يلامس حافاتها الناتئة ، نور الشمس الاصفر ، في الفراغات الداكنة ، والمساحات التي كان يغمرها الظلام لفترة قصيرة .

وتبدأ خوذات الجنود المرصوفين الى يميني ، عند حافة الرصيف الاسمنتي المضلع وعلى طول اسيجة الافريز الفضية ، المقوسة ، والمتشابكة مع انابيب كهربائية دقيقة ، بالبريق والاشتعال .

وما عدا ذلك ، كان كل شيء يغتسل بالصمت كأشجار اليوكالبتوس النائمة على امتداد الحافة المتربة ، للكورنيش .

راوحت ثقل جسدي من رجل الى الاخرى ، عندما احسست بتعب متزايد فيها . كنت مثقلا لدرجة انني افتقدت السيطرة في المعسكر على حقيبتي الجلدية المحشوة بالاغراض ، وعندما سألني محمود عن السبب قلت له ان ذلك لا يعنيه ، وان لا داعي لسؤاله ، كنت ضجرا ، اضافة الى قلقي لتعقد امور زواجي ، الا انني عدت بعد لحظة ، فأومأت الى عيوني ، باشارة من اصبعي في حركة سريعة ، وتذكرت انني لم امنح اجازة منذ فترة طويلة ، فنظرت الى عينيه ثم الى حقيبتي ولم اتكلم .

كان الصباح عبقا برائحة البرتقال الندية ، وعندما تحرك الضابط ، كنا مرصوصين في خط مستقيم ، وكنت ارى في وقفتي ، ذراعه اليسرى ، ومجموعة النجوم التي تسطع في كتف سترته الخاكية المبقعة . كذلك آثار جرح ملتئم في ظهر كفه . تقدم محمود للامام ، عندما لوح له الضابط بذراعه ، والتصق بسياج الجسر كان كل شيء معدا بصورة نهائية ، واخذ قرص الشمس يتصاغر تدريجيا وهو يرتفع الى الاعلى ، ورؤوس البنايات العالية القريبة ، تصطبغ بالنور الصباحي كما لو كانت تخرج من الارض ، فجأة .

(الخامسة وثلاث عشرة دقيقة) .

- يجيء دورك .
- جثته التي تعفنت في النهر .
- وتقفز .
- منحوه كل شيء واجبروه على السباحة .
- الضابط ينظر اليك .
- من اجلي ، وافقهم .
- هاهو يتقدم نحوك .
- اعلم ان امي تفعل كل شيء .
- يناديك على ما اعتقد .
- وتستجدي .
- تحرك .
- زواج باربع دنانير شهريا .
- تحرك .
- لم يبق لنا بعده من شيء .
- تحرك .
- اعيش كمن يحفر بئرا بابرة .

(الخامسة وثلاث عشرة دقيقة) .

تدريجيا .. بدأت احس ثقل اليد المتروكة على كتفي ، وبرودتها ، كما لو كنت استيقظ فجأة . كان كل شيء يلوح لعيوني صارما في هذه اللحظة ، محددا ، وتقاطيع وجه الضابط تملأ عيني كرمل صحراء حارق .

صغيرة يده ، كانت الحلقة الذهبية تبرق بين اصابعه، خمنت انه خاطب ، وتذكرت « هـ » كان الظمأ يغلف جوفي وانفاس الضابط تستفز انفي .

نظرت الى الشمس ، ومجموعة من اسراب الطيور المائية ، صغيرة ، مبتلة يلتمع صدرها المدهون ، الملون ،

وهي تواجه الشمس الفجرية .

عدت انظر لبلاطات الرصيف الرمادية ، والى صف خوذات الجنود الخضراء المشتعلة وثقل اليد الصغيرة على كتفي يزداد ضغطا ، وفكرت ان اهرب ، ان القي بجسدي في السيارة الصغيرة النائمة عند الرصيف . ان اركض باتجاه الصخر نحـو جذوع الاشجار الضخمة المتقاربة فى الجهة الاخرى . الا أنني عدت انظر في وجه الضابط عندما اختض جسدي بعنف . ادركت انني يجب ان اصمد ، ثم ان النهر ليس مخيفا ...

قال الضابط :

ــ هيا اقفز .

تراجعت الى الخلف ، حتى التصقت بجسد السيارة وعيوني ترمش مثل طفل .

ــ يا اخي اقفز بسرعة .

ــ سيدي ، لا استطيع ..

قلت ذلك ، وانا احاول الابتعاد عن ذراعه التي كانتتمتد لياقة سترتي واستطعت بطرف عيوني ان اشاهد الدهشة تخضب وجوه الجنود ، كذلك سـرب الطيور الذي بدأ يسف قليلا .. قليلا . بمحاذاة وجه النهر .

ــ لماذا لا تستطيع ؟

وتقدم اليّ ، كان وجهه يلوح طيبا . مألوفا ، لدرجة انني نسيت خوفي للحظة ، وتعجبت من وقفتي المتراخية قبالته ، وان هذا يستدعي عقوبة من نوع خاص ، فبادرت للتو برفع ذراعي بالتحية ، ورأيته يبتسـم لعيوني وهو يقـــول :

ــ لماذا يابني هـه ؟

ــ سيدي لا اجيد السباحة .

ــ بسـيطة .. تقفز الى النهر ، ثم هناك تلك الحبال تتمسـك بهـا ..

وادركت انه لم يفهمني ، وان ذلك يعني مزيدا من العذاب بالنسبة لي ثم تذكرت انني لست الوحيد الذي لا يجيـد السباحة . .

عدت أطرق براسـي ..

ــ هـه .. ماذا تقول ؟

ــ سيدي .. سـاقـول لك . انا لا اخاف القفـز ..

سيدي .. ثق .. فقط ــ سيدي .. النهر يخيفني .

كان كل شيء في تلك اللحظة ، ابيض كالصمت ، كما لـو كان معدا بصورة دقيقة لطقس معين ، وثمة رؤوس بيضاء معتلة ، وحاسرة ، كانت تتقاطر في تلك اللحظة من جهات مختلفة .

بدأ الرجل يتحرك ، كذلك ذراعه المتروكة فوق كتفي منذ فترة قصيرة .

وخفت انه سيلطمني ، ثم عدت ففكرت انه ربمـا سيسمح لي بالعودة الى المعسكر . نظرت الى حقيبتي الجلديـة ، ثم الى ذراع جندي الى يميني ، مرتكنة الى باب السيارة القريب ، وتذكرت انه قال لي قبل يومين ان اباه مات ، وانه ربما ظل متروكا لحد الان فى الغرفة .

كان النهر « الان » يواجهني تماما ، وكانت عيوني مشدودة لقرص الشمس الذي بدأ يرتفع عن السطح ، وتحت اشجار اليوكالبتوس القريبة ، كنت المح عشرات العباءات السوداء ، والوجوه الغريبة ، لنساء كن يزحفن ببطء ودهشة الى حافة الجسـر .

(الخامسة وخمس عشرة دقيقة) .

الجهة اليسرى للجسر : « جنود . حركة سـريعة لعشرات الجنود ذوي الخوذ الفولاذية . ناقلتان عسكريتان اصوات ضاجة » .

الوسط : « جندي محسور الرأس ، طيور مائيـة واطئة . صمت » .

الجهة اليمنى للجسر : « حشد منالاجساد الزاحفة غير متميزة العلامات . اعراب . نساء . حفيف بطء » .

(نهـر)

تحركت قدماي ، كان بيني ، وبين حشد الجنود الضاج ، مسافة ليست قصيرة تحررت من حذائي الثقيل ولاح لي النهر قريبا ، لدرجة انه بدا لي كصفحة مرآة .

لم يكن الاعراب قريبين ، الا ان حفيف ثيابهم الطويلة ، الزاحفة ، مبتلة ، ملونة ، كان يتصاعد بصورة غريبة الى اذني ، وفي اعماقي بدأ كل شيء يسمع بوضوح، كقطرات مـاء تنقر على صفحة قصدير .

ــ اهبط .. اهبط .

ــ الى اين ؟

ــ النهر .. امامك

ــ صوت اخي

ــ تحصل على كل شيء

ــ صوت اخي

ــ تتعلم السباحة

ــ صوت اخي .. صوت اخي .. صو ...

تحركت ، ولاح النهر امامي .. اليفا .. طيبا . كانت ذراعا اخي الصوت مبسوطتين كارض خضراء .

نظرت لأفريز الجسـر ، ثم لرؤوس البنايات التي ابتلت بقطرات النور ، وكانت الشمس لا تزال فجرية فى عيوني ، كذلك الاشجار .

لم يكنَ بين جسدي والنهر غير شريط الظل الذي يفترش اسمنتالرصيف، وغير الاصواتالممطرة في اعماقي كنداءات خفية ، وللحظة صار بمقدوري ان احس ارتعاشة الماء الداخلية ، حركة الاسماك ، احشاء اخي الراكدة ، ووجوه الرجال الذين تحولوا الى احجار كريمة .. » .

تراجعت ، كانت طيور الماء تسف في حلقات بيضاء صغيرة .

اردت ان افعل شيئا ما .. اي شيء . ان اتحرك لاي من الجموع .. ان اهبط النهر .

الا انني فى اللحظة التالية ، كنت اترك جسدي يبرك في وسط الجسـر . حيث الجموع تزحف من كلا الجانبين .

(الساعة الخامسة وست عشرة دقيقة) .

"الانسان الطيب من سيزوان"
كنموذج لمسرح برشت الملحمي

حسام الدين عباس

برشت والمسرح الملحمي

لقد اثار مسرح برتولد برشت ضجة كبيرة في مختلف الاوساط المسرحية العالمية . وكان ذلك نتيجة للتغيير الجذري الذي ادخله برشت على المسرح من ناحية الشكل والمضمون على حد سواء . فبرشت هو الكاتب المسرحي الوحيد من كتاب المسرح الملحمي الحديث الذي دعم انتاجه المسرحي باعمال نظرية حول المسرح ، تتعلق ليس فقط بكتابة المسرحية الحديثة وانما بالفن المسرحي بوجه عام وكيفية التمثيل والاداء . وقد جمع برشت في كتاباته النظرية جميع خبره كسياسي وككاتب وناقد مسرحي وكمخرج في آن واحد (١) . وبذلك انتج برشت نظرية جديدة متكاملة في المسرح ، تتطلب شكلا ومضمونا جديدين . لقد حلل برشت في مسرحه الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع منطلقا من نظرته الماركسية الى الحياة ، وهي ان الانسان وانظمته الاجتماعية في حالة تغيّر وتبدل مستمرين ، فوجد بان المسرح القديم بشكله الكلاسيكي وطريقة ادائه غير قابل على استيعاب وتحليل تلك الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية . فلجأ الى مسرح جديد واسس مسرحية جديدة .

لقد استندت المسرحية منذ القدم على الاسس التي وضعها لها ارسطو . ولذلك فقد سمى برشت تلك المسرحية «بالمسرحية الارسطية»، ونادى بما سماه «بالمسرح اللا أرسطي» . لقد تميزت المسرحية القديمة بوحدة الحوادث ، والتي تتكون في الغالب من مقدمة يتبعها الجزء الرئيسي الذي يسرد الحوادث بصورة متسلسلة . واخيرا تصل المسرحية الى ذروتها حيث تنتهي بنتيجة مهمة تكون خاتمة لتلك الحوادث الرتيبة . وينطبق ذلك بصورة خاصة على المسرح التراجيدي، حيث يكون تسلسل الحوادث مؤديا بصورة طبيعية الى المأساة المنتظرة. وتبعا لتسلسل الحوادث يجب ان تكون مناظر المسرحية مرتبطة مع بعضها ، بحيث يتمكن المشاهد متابعة سير الحوادث ، كي ينفعل بها ويجعل نفسه مكان بطل تلك المسرحية .

لقد كان الغرض من ذلك المسرح هو « هز مشاعر المشاهد العاطفية » (٢) . فمنذ آلاف السنين كانت تكتب المسرحيات وتمثل لغرض اثارة المشاهد وافزاعه عاطفيا ، حتى مجيىء الرومانسيين وبعدهم هيغل الذين ثبتوا الاسس المسرحية حسب فلسفتهم الجديدة . وجاءت بعد ذلك الماركسية فحولت الديالاكتيكية الهيغلية الى الديالكتيكية العلمية . وقد استند برشت على النظرية العلمية الماركسية ، عندما حارب شكل ومضمون المسرح القديم . فهو يقول : « ان على مسرح العصر العلمي ان يأخذ بالمبدأ الديالكتيكي » (٣) . واستنتج اخيرا بان « الجمال البرجوازي » للمسرح والذي يشكل الجزء الأعلى من بناء القاعدة الراسمالية ، يجب ان يعوض بجمال اخر هو « الجمال البرولتاري » (٤) . وان المسرح الملحمي هو الشكل القادر على الوصول الى هذا الهدف . ان التغير العلمي الذي يحدث في العالم لابد ان يتبعه تغيير في مفهوم الفن .

ومع ذلك فان الشكل المسرحي الجديد الذي جاء به برشت لم يتواجد عنده مرة واحدة ، بل كان مدا وطفرة في تراث مسرحي طويل . فالمسرحيات الدينية الشعبية التي كانت تمثل في القرون الوسطى في اوربا والتي امتدت حتى مطلع العصر الحديث ، كانت موجهة بصورة مباشرة الى الجمهور ومخاطبة اياه ، مثلما يعمل برشت في كثير من مسرحياته . ولم تكن تلك التمثيليات الدينية وحدها مصدرا في تكوين المسرح البرشتي ، فهناك عدة كتاب مسرحيين في العصر الحديث سبقوا برشت بزمن طويل في محاولة الخروج عن قواعد المسرح الارسطي شكلا ومضمونا واداء . فقد بدأت المحاولات الاولى في فترة ما يسمى بالادب الالماني بالعاصفة والاندفاع (Sturm und Drang) وذلك في النصف الثاني من القرن الثامن عشر . ولابد لنا ان نذكر هنا لينز (J. M. R. Lenz) الذي كتب عدة مسرحيات بهذا الاتجاه خرج فيها عن القواعد المسرحية الارسطية ، ولا سيما فيما يتعلق بوحدة المكان والزمان ومجرى الاحداث في المسرحية .



مثال ذلك مسرحية « الجنود » و « المعلم الخاص » . ولا يخفى بان برشت قد جدد مسرحية «المعلم الخاص» (Der Hofmeister) للينز واعاد بناءها . ويعتبر جورج بوشنر (Buechner) الذي عاش من عام ١٨١٣ حتى عام ١٨٣٧ طفرة كبيرة في دحر المسرح الارسطي وبناء المسرح الحديث . وذلك لانه اول من اختار انسانا من الطبقة العاملة كبطل لمسرحيته « فويتسك » (Woyzeck) وعالج مشكلة اقتصادية بحتة .

وقد تأثر برشت فضلا عن ذلك بكتاب مسرحيين معاصرين له ،

مثل جورج كايزر Kaiser وبرناردشو وغيرهم . كما تأثر كذلك بالمثل الشعبي المعروف كارل فالنتين (Valentin) وبمسرح اروين بسكاتور (Piscator) البروليتاري . وعلى ذلك فان مسرح برشت الملحمي هو تطوير واكتمال لمحاولات عديدة جاءت متناثرة على مر القرون الاخيرة .

ولفهم مسرح برشت لابد ان نرجع الى مؤلفاته النظرية . فقد كتب في « ملاحظات حول اوبرا نهوض وسقوط مدينة ماهاغوني » مقارنا بين المسرح الدرامي (الارسطي) وبين المسرح الملحمي ، واضعا جدولا في ذلك (٥) . ونحن نجزيء ذلك الى ثلاثة اجزاء مؤخرين ومقدمين، محاولين التركيز على ثلاث نقاط هي علاقة المسرح بالجمهور ، ثم بالانسان واخيرا في البناء والاداء المسرحي حسبما يرتأيه برشت .

١ ــ المسرح والمشاهد :

المسرح الدرامي

يربط المشاهد بالاحداث

يدخل المشاهد في شيء ما

يقف المشاهد داخل الاحداث ويعيشها

ويتسنفد فعالية المشاهد

يحرك شعوره

يخزن احساسه

حادث معاش

ايحاء

عاطفة

المسرح الملحمي

يجعله متاملا للاحداث
يجعله مقابل ذلك
يقف المشاهد مقابل الاحداث ويدرسها
يوقظ فعاليته
يجبره على البت والحكم
يثير احساسه الى حد المعرفة
صورة للعالم
برهان
عقل

يتضح من ذلك بان برشت يكافح كل ما حاولت المسرحية الارسطية بعثه في قلب المشاهد لهز مشاعره . يقول برشت في هذا المجال : « من الطبيعي ان نحارب مثل هذه الاعمال السحرية ، وان نستغني عن كل المحاولات التي تؤدي الى التنويم المغناطيسي او الى اي نشوة داعرة مسكرة » (٦) . لقد عمل المسرح القديم على جلب المشاهد الى وسط احداث المسرحية ، بحيث يفقد واقعية العالم الذي يعيش فيه وينتقل الى عالم الالم ، والنشوة في الالم . وهذه النشوة هي التي تمنعه من التفكير بصورة موضوعية ، ومن ابداء رأيه في الموضوع المطروح. لقد كانت شخصية البطل تطغى عليه وهو ينفعل معها ويضع نفسه مكانها . اما برشت فلا يسمح لمشاهديه ان يعيشوا داخل الاحداث ، بل يطلب منهم دراسة الاحداث التي تطرح على المسرح عن كثب . فعلى المشاهد ان يتأمل تلك الاحداث واضعا مسافة بينه وبينها ، بحيث يتمكن من التفكير ثم الحكم عليها . وبعبارة اخرى فان المسرح الملحمي يجبر المشاهد على التفكير والبت في المعضلة المعروضة ، اما المسرح الارسطي فقد كان يؤثر على المشاهد عن طريق الايحاء لكي ينتشي في عالم سحري .

لقد شبه برشت تأثير المسرح الارسطي على المشاهد بتأثير المخدرات عليه .

فالنشوة تمنع المشاهد من التفكير وتجعله بالتالي ضحية المخدرات الجمالية . كما شبه برشت لذة ذلك المسرح وبالاخص بالنسبة للاوبرا بلذة الطعام تسمى الاوبرا الحالية « بالاوبرا اللذيذة » (Kulinanrische Oper) (٧) التي تخدم متعة الانسان وتلذذه بالدرجة الاولى . اما برشت فيتجه سواء بالمسرح او الاوبرا على العكس الى عقل المشاهد محاولا اثارة عجبه اولا ثم تفكيره ثانيا طالبا منه اخيرا اعطاء حكمه في المسألة المعروضة .

٢ ــ المسرح والانسان :

المسرح الدرامي

الانسان كيان معروف مسبقا

الانسان غير المتغير

الانسان شييء ثابت

التفكير يحدد الوجود

المسرح الملحمي

الانسان هو موضوع البحث

الانسان المتغير والمغير

الانسان عملية متحركة

الوجود الاجتماعي يحدد التفكير

وهنا يتضح فرق مهم اخر بين المسرح الارسطي والمسرح التقدمي الحديث يتعلق بعلاقة المسرح بالانسان . وبذلك يتضح ايضا الخلاف القائم بين الفلسفة المثالية المندحرة والفلسفة المادية العلمية لمفهوم الانسان . فبينما يعتبر الانسان في المسرح الارسطي كتلة ثابتة غير قابلة للتغيير او البحث ، يجعل برشت الانسان اداة البحث الاولى . فالانسان ومحيطه الاجتماعي هو الموضوع الاول والاخير لدى برشت ، لان الانسان في حالة تبدل مستمر ، ومعه يتبدل التركيب الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع . ومن واجب المسرح ان يساهم في هذا التغير ويوجهه نحو الافضل (انظر تفصيل ذلك في بحث التغريب ادناه) .

ولا يخفى بان برشت يهاجم هنا المسرح البرجوازي الذي يحاول ان يجعل الانسان مرتبطا بمصير محتوم له لا يمكنه تغييره . ان ذلك المسرح لا يمثل سوى مصالح الانسان البرجوازي ، الذي يحاول جهده اغواء الجمهور وتخديره وابعاده بالتالي عن التفكير بمشاكله الواقعية . وهذا ما يحاربه برشت في جميع مسرحياته . كما ان واجب المسرح في العصر العلمي الذي نعيشه هو تعليم الانسان وتوجيهه نحو حياة افضل ، وليس التأثير المفجع على عاطفته . فلا يجوز للانسان ان يكون اليوم ضحية للطبيعة ، لان بامكانه تسخير الطبيعة لاغراضه الخاصة .

وعلى العلوم الانسانية والفنون ان تسخر لخدمة الانسان ولتسهيل حياته ، شأنها في ذلك شأن العلوم الطبيعية . من هنا ينطلق المسرح البرشتي كحركة اجتماعية ذات اهداف سياسية وتربوية .

٣ ـ الفن المسرحي لدى برشت :

المسرح الدرامي

فاعلا
اللهفة على النهاية
نمو
سير الحوادث بخط مستقيم
التدرج الحتمي

المسرح الملحمي

راويا
اللهفة على المسيرة
مونتاج
سيرها باقواس
قفزات

لقد رفض برشت دراماتيكية المسرح ، وذلك بجلبه الشكل لروائي على خشبة المسرح . وقد هوجمت هذه الطريقة الروائية بالذات ن قبل بعض النقاد الذين يهابون التجديد المسرحي بحجة ان الدراما .ان احتوت على بعض العناصر القصصية لابد وان تحافظ على دراماتيكيتها . ولنأخذ على سبيل المثال اوتومان الذي يرفض نظرية برشت من الاساس قائلا : « ولكن الدراما ستبقى دراماتيكية ، واصحاب الدراما الملحمية هم كتاب عقائديون غريبون عن المسرح » (٨) ولا يخفى على القارىء بعد هذا الهراء عن النقد العلمي الصحيح ، لان برشت الذي عمل طيلة حياته في المسرح وللمسرح هو اخر من يمكن ان يكون غريبا عن المسرح . ثم ما هي عقيدة برشت سوى ايمانه بالجماهير وبالمسرح الذي يحمي ويرعى مصالحها ويفضح اعداءها الطبقيين ، الذين يتخذون من المسرح وسيلة لتضليل الجماهير وابعادها عن التفكير بواقعها الطبقي ، ومن ثم ابعادها عن التفكير بحقها في حياة حرة كريمة (٩) .

لقد رفض برشت سير الأحداث بخط مستقيم ، يتصاعد حتى يصل الى ذروته والذي ينتهي اخيرا بالنتيجة الحاسمة التي غالبا ما تكون حلا للقصة المعالجة . كما رفض التسلسل الحتمي للمناظر ، واللهفة المتزايدة من قبل المشاهد على النتيجة . ان جميع هذه الالتزامات من قبل الكاتب والمخرج المسرحي القديم هي غير ضرورية ، بل يجب ان ترفض رفضا باتا في المسرح الملحمي . وذلك لان المسرح الملحمي عبارة عن عرض لعدة مواقف او حالات اجتماعية معينة ، يطلب حلها من الجمهور المشاهد نفسه . انه عرض لصور لا يشترط ان تكون علاقتها ببعضها وثيقا ، ومن الممكن تطويلها باضافة صور اجتماعية اخرى اليها او تقصيرها بحذف بعض الصور منها ، دون ان تتأثر المسرحية تأثرا بليغا . لذلك يسمى هذا المسرح ايضا «بالمسرحالمفتوح»، اي ليس له بداية او نهاية ثابتة .

قلنا ان مسرح برشت هو عرض لحالات اجتماعية ، تنطلق من الواقع الاجتماعي الاقتصادي للانسان . ولذلك فعلى الممثل ان يعرض الدور الذي يأخذه دون الاندماج او الذوبان بالشخصية التي يمثلها . ان يعرض مواقف تلك الحالات ، وذلك بالصورة التي يتمكن المشاهد فيها ان يكون له حكما حول تلك الحالة المعروضة . وهنا يتكلم برشت بما يسميه ب « التغريب » (Verfremdungseffekt) وفائدة التغريب على حد تعبير برشت هو « تأرخة الحالات المعروضة(١٠) ويعود برشت هنا الى الانسان وعلاقته بالبيئة . فالمسرح البرجوازي كان يقدم الانسان المطلق لكل زمان ومكان ، الانسان الازلي الذي لم ولن يتغير بتغير البيئة . وهذا يعني بان التأريخ ينطبق على البيئة فقط دون الانسان ، لبقاء الانسان منذ الازل دون تغير . وحتى البيئة غير مهمة بالنسبة للانسان وهي منفصلة عنه ، ومن الممكن وجودها دون الانسان . اما الفكر الذي يقول بان الانسان يتغير بتغير الوسط ، والوسط بتغير الانسان ، اي ان تغير البيئة مرتبط بعلاقة الانسان بالانسان ، فهو فكر جديد منبعث من الفكر التاريخي (١١) .

ولتوضيح علاقة هذا الفكر الجديد بالمسرح يضرب برشت مثلا وهو عرض المسألة التالية على المسرح : فتاة شابة تترك عائلتها كي تحصل على عمل في مدينة كبيرة . ان هذه الحالة لا تلعب دورا مهما في المسرح البرجوازي كأبتداء حالة جديدة في المجتمع . كما ان تفكير المشاهد منحصر هنا بترك هذه الفتاة لعائلتها وما سيحدث لها بعد ذلك، فلو لم تترك هذه الفتاة عائلتها لما حدث لها ذلك . اما كون عائلتها قد سمحت لها بالذهاب فذلك ليس موضوع البحث في ذلك المسرح ، لانه شيىء مفترض ومعتقد حدوثه . ان هذه الحالة تبحث في المسرح الذي يريد تأرخة هذه الاحداث من جانب اخر يختلف كل الاختلاف عن ذلك . فهنا يبحث الشيىء الجديد الذي سبب ذلك والذي يمكن ان ينتج عن ذلك : وهو كيف تترك العائلة احد اعضائها لكي يعيش مستقلا دون مساعدة ؟ وهل هو قادر على ذلك ؟ وماذا قد تعلم هذا الانسان من عائلته ، وهل ان ذلك سيساعده على كسب معيشته ؟ ثم لماذا هذا العمل ، ألم يعد بامكان العوائل الحفاظ على ابنائها ، وهل اصبح هذا العضو عالة على عائلته ؟ وهل يعمل الابناء دائما لكي يستقلوا يوما ما عن عائلتهم ، وهل ينطبق ذلك على المقولة البيولوجية ، بان الثمر ينفصل عن الشجرة اذا نضج ؟ واذا كان كذلك ، فهل يحدث ذلك بنفس الطريقة ولنفس الاسباب ويأتي بنفس النتائج ؟ هذه هي الاسئلة (او قسم منها) التي يجب على الممثلين ان يجيبوا عليها اذا ارادوا ان يعرضوا هذه الحالة كحالة تاريخية فريدة ، وان يبرزوا عرفا له مساس كبير بتركيب المجتمع لزمن معين (١٢) .

ولكن كيف يمكن عرض هذه القضية لابراز طبيعتها التاريخية ؟ يحدث ذلك بادخال عوامل التغريب في المسرح . وهذا يعني بان الممثل عندما يتكلم لا يجعل ذلك الكلام منطبقا عليه كقضية شخصية متعلقة به ، وانما كمشكلة اجتماعية تستحق النقد والمعالجة . ان على الممثل افهام الجمهور بواعث ما يقول . ان عليه ان يجعل المشاهد في حالة يتمكن فيها من النقد المجدي من زاوية مجتمع تلك الاحداث (١٣) .

ان الصورة المغربة هي الصورة التي يتمكن المشاهد معرفة الاشياء التي فيها ، ولكنها تبقى بنفس الوقت غريبة عليه . فالاتجاه المباشر الى الجمهور والتحدث معهم ، والانتقال من التمثيل الى التعليق على الاحداث وكذلك الكورس والاغاني ، كل ذلك هي من عوامل التغريب في مسرح برشت . وفضلا عن ذلك فان على الممثل ان يقوم بحركات معينة وبايماءات (Gestus) مختلفة ، كي يثير عامل التغريب عندالمشاهد. ويلعب فن الايماء دورا هاما لدى برشت ولا سيما في التغريب . والايماء لا يعني الاشارة باليد او تعابير معينة بالوجه فحسب ، وانما اضفاء تعبير معين على المنظر باكمله . وحتى اللغة تلعب دورا في الايماء ، وذلك عندما تبرز اللغة قواما او موقفا ايمائيا للمتحدث يتخذه حيال المشاهدين (١٤) .

على ان مسألة التغريب ليست من صنع المسرح الملحمي البرشتي ، وانما كانت موجودة منذ العصور القديمة . فقد استعمل المسرح الكلاسيكي القديم ومسرح العصور الوسطى اقنعة حيوانية وبشرية

لغرض التغريب . كما يثير المسرح الاسيوي (الصيني) حتى الان عامل التغريب بواسطة الايحاء والموسيقى (١٥) .

اما برشت فقد حاول قبل كل شيء الوصول الى فائدة اجتماعية حية عن طريق التغريب في المسرح . فالتغريب يثير استغراب المشاهد ودهشته وبالتالي يجبره على التفكير بدلا من الانصياع للحادثة نفسها .

« الانسان الطيب من سيزوان »

بعد هذه اللمحة الخاطفة حول المسرح الملحمي البرشتي ، نأتي الى احدى مسرحياته المهمة وهي « الانسان الطيب من سيزوان » (Der gute Mensch von Sezuan) محاولين تحليلها على ضوء تلك اللمحة . والواقع ان معظم مسرحيات برشت هي نموذج للمسرح الملحمي . وحتى المسرحيات الاولى التي كتبها برشت قبل كتابته لنظريته في المسرح تحوي ملامح ملحمية واسعة . كما ان مسرحياته التعليمية تسير في نفس هذا الاتجاه ، فتسعى لجعل المشاهد متأملا للاحداث بدلا من الانصياع لها والضياع فيها .

يعرض برشت في مسرحية « الانسان الطيب من سيزوان » اوضاعا اجتماعية فاسدة ، وعلاقات البشر فيما بينهم في ظل تلك الاوضاع . ويستنتج القارىء او المشاهد من عرض القصة بان الانسان لا يتمكن ان يعيش في ذلك المجتمع المتفسخ ويبقى طيبا . ثم يأتي الى النتيجة التالية : ان الانسان لا يتمكن ان يكون طيبا ما لم يعش في مجتمع سليم مبني على اسس اجتماعية واقتصادية سليمة ، وبان المجتمع الفاسد هو الذي يفقد الانسان طيبته وانسانيته .

١ — السمات الملحمية للمسرحية

تحتوي المسرحية على خمس اغان شعرية ، تغنى اثناء التمثيل لزيادة تأثير التغريب . وهذه الاغاني هي : (١) اغنية السكائر (٢) اغنية بائع الماء في المطر (٣) اغنية عجز الالهة والناس الطيبين (٤) اغنية النفي المقدس و (٥) اغنية الفيل الثامن .

ومن عناوين هذه الاغاني يتبين لنا محتواها الذي يعبر بصورة عامة عن عدمية الانسان وفقدانه الامل ، عن الانسان الذي يتخلى عن وجوده الانساني ، لقناعته بعدم امكانية حدوث شيء يمكن ان يعيد اليه وجوده ، وبالتالي لقناعته بعدم جدوى اي محاولة لتغيير ذلك . انها صورة للانسان العاجز عن القيام باي عمل ، ولذلك فهو عديم القيمة تسير به رياح المجتمع حسبما تشتهي . وبالرغم من ان هذه القصائد لا تتعلق بصورة مباشرة باحداث الفصل الذي تغنى فيه — وهنا تبرز وظيفتها في التغريب — فكل اغنية تعالج وحدها جانبا من جوانب المسألة الرئيسية المطروحة .

وكما هي الحالة في معظم مسرحيات برشت ، يترك الممثل هنا ايضا التمثيل ويتجه مباشرة نحو الجمهور متحدثا معهم او راويا لهم . ففي بداية مقدمة المسرحية ، عندما تفتح الستارة ، يظهر وانغ (Wang) وحده الذي يتجه بعد ذلك الى الجمهور فيقدم نفسه قائلا : « انا بائع الماء هنا في العاصمة سيزوان ... » ثم يتحدث عن عمله الشاق ، وعن الفقر المدقع في البلاد وكيفية الحياة هناك ، واخيرا عن تعلقه العميق بالالهة واعتقاده بانهم الوحيدون الذين يتمكنون من وضع حل لهذه الازمة . وبهذا يقود برشت المشاهد من البداية الى التأمل بما يمكن ان يحدث في مثل هذا المجتمع .

ولعل المنظر الثامن هو اكثر المناظر ابرازا لسمات المسرح الملحمي ، فهنا يقطع التمثيل عدة مرات بواسطة حديث السيدة يانغ (Frau Yang) الموجه الى الجمهور . والسيدة يانغ تتحدث عن قصة ابنها سون (Sun) التي حدثت قبل ثلاثة اشهر . وفي نفس الوقت يشاهد في عمق المسرح مصنع للسكائر ، يجري فيه ما تتحدث به السيدة يانغ . وبالتناوب يسمع الجمهور قصة يانغ تارة ويشاهد عرض ما تقوله تارة اخرى . ان حديث يانغ لا يؤدي الى تغريب هذه الاحداث المعروضة على المسرح بالنسبة للجمهور فحسب ، وانما يعمل على ابعاد المشاهد زمنيا عن الاحداث . وذلك لان القصة التي تتحدث بها يانغ تقع في الماضي ، قبل ثلاثة اشهر . « وبجانب هذا البعد الزمني يأتي البعد المكاني . فالسيدة يانغ تقف في مقدمة خشبة المسرح ، اي بين احداث المصنع في عمق المسرح وبين الجمهور ، بينما تحدث الوقائع الدرامية في مؤخرة المسرح » (١٦) .

ان ظهور الالهة الثلاثة على المسرح يلعب ايضا دورا هاما في التغريب . فالالهة على هيئة البشر شيء نادر ، يبعث على دهشة واستغراب المشاهدين وبالتالي الى تأمله للامور المطروحة وابداء حكمه فيها . ولا يظهر هؤلاء الالهة بصورة حقيقية على المسرح سوى في منظر المقدمة ومنظر المحاكمة الختامي . الا ان برشت يجعلهم يظهرون خمس مرات اخرى ما بين الفصول ، وذلك خلال احلام وانغ ، بحيث يستمر تأثير تغريبهم طوال مدة المسرحية . ومن خلال الالهة العاجزين ، يعرض برشت في مقدمة المسرحية المسألة التي تستحق اهتمام الجمهور وانتباههم وهي : هل من الممكن ان تبقى شن تي (Shen Te) امرأة طيبة في سيزوان دون مساعدة الالهة لها ؟

ان كون الانسان الطيب في سيزوان امرأة تتعاطى البغاء ، هو اختيار مقصود لبرشت . فلا ينتظر من هذه المرأة التي تعتبر ساقطة في المجتمع ان تكون من اطيب الناس . وكونها كذلك يثير الدهشة والاستغراب لدى المشاهد . كما ان اختيار الصين لمكان المسرحية كان اختيارا موفقا ايضا ، لان الاوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة هناك قبل انتصار الثورة الصينية تطابق الفساد الاجتماعي والاقتصادي الذي تعالجه المسرحية . على ان برشت لا يعني باي حال بان هذه المسرحية لا تنطبق سوى على الصين قبل الثورة ، لكونها تدين الاوضاع هناك . وذلك لان هذه المسرحية هي نقد ضد طبيعة العلاقات المبنية على الاستغلال سواء العلاقات بين الانسان والانسان او بين الانسان ومجتمعه . وعلى ذلك فان بعد المسافة بين المانيا والصين لا يشكل عاملا لابعاد هذه المسألة ، وانما لتقريبها الى الاذهان وبالتالي لزيادة التمعن بمضامينها . لان « المحيط الغريب يجلب الانتباه اكثر وبالتالي يثير الفضول الى الفحص والتمحيص » (١٧) .

كما ان ربط الشخصيتين المتضادتين شن تي وشوي تا (Shui Ta) في شخص واحد هو امر مهم جدا بالنسبة للمسرح الملحمي . فلو ظهر هذا الشخص على شكل الانسان الطيب البائس فقط ، اي لو كان شوي تا غير شن تي ، لاثارت هذه الشخصية البائسة عاطفة المشاهد ولسيطر مصيرها التراجيدي المحتوم عليه ، ولخرجت المسرحية بالتالي عن وظيفتها الرئيسية وصارت اقرب الى المسرح الكلاسيكي منها الى المسرح الملحمي .

ان جميع هذه العوامل تجعل المشاهد بعيدا عن التأثر العاطفي الايحائي المعتاد في المسرح الدرامي ، وتجعله في وضع يلتزم فيه بالنقد والحكم بصورة موضوعية . ومما يميز المسرح الملحمي ايضا هو كونه مفتوحا بالنسبة لوحدة الاحداث ، اي لا يشكل وحدة حادثية متكاملة . كما انه لا يضع حلا للمشكلة المطروحة ، بل يطلب من المشاهد وضع الحل لذلك . وهذا ما يحدث في مسرحية «الانسان الطيب من سيزوان» . فالحالة التي وصلت اليها شن تي تبقى دون حل ، وحتى الالهة يعجزون عن حلها . وفي خاتمة المسرحية يظهر احد الممثلين على المسرح ويخبر الجمهور بعدم العثور على حل لهذه المشكلة حتى الان ، طالبا منهم التفتيش عن حل لذلك بانفسهم .

٢ — الالهة

قبل البدء بتحليل شخوص المسرحية وجوانبها لابد من اعطاء صورة مختصرة عن قصة المسرحية .

بعد انتشار الاشاعات القائلة بخلو هذا العالم من النــاس الطيبين ، قرر ثلاثة من الالهة النزول على الارض للتأكد من حقيقة تلك الاشاعات . فان وجدوا عددا من الناس الطيبين يوزعون الخير بين الناس ، فذاك يعني سلامة الانظمة السائدة وعدم حاجة هــذا العالم الى اي تغيير . وبعد تفتيش متعب وطويل ، لم يجد الالهـة سوى انسان طيب واحد هو امرأة كانت تعيش عن طريق البغـاء . ذلك الانسان الذي قام بضيافة الالهة بعد ما طردوا من كل الابواب التي طرقوها في رحلتهم الطويلة . فالتزم الالهة بتلك المرأة الطيبة للبرهان على سلامة هذا العالم وسلامة انظمته . واعطوها كمية من المال كـي تتكسب بها وتساعد الفقراء في ذلك البلد . وبعد مدة وجيزة اكتشفت هذه المرأة ، شـتي ، بانها لا تتمكن ان تبقى على طيبتها ، اذا ارادت الحفاظ على حياتها ، لان طيبتها ومساعدتها للضعفاء تعنيان دمارها هي نفسها . ولذلك اضطرت بين الحين والاخر ان تتنكر بشخصيـة خيالية هي شخصية ابن عمها شوي‌تا ، الانسان الحازم القاســي والقادر على استغلال الاخرين ، وذلك لارجاع ما فقدته . وبعد فترة قصيرة ازداد ظهور هذه المرأة على هيئة ابن عمها ، حتى بدأ الناس يتفقدون تلك المرأة الطيبة التي كانت تساعدهم واتهموا ابن عمهـا بقتلها . فاذا بالالهة ينزلون مرة ثانية الى الارض ليحاكموا هذا الرجل المسؤول عن اختفاء انسانهم الطيب شـتي . وقد كان عجب الالهة كبيرا ، حينما اكتشفوا بان هذا الانسان المتهم بالجريمة هو ذات الانســان الطيب . وبعد ذلك يرتفع الالهة صاعدين الى مخابئهم طالبين شـتي ان تبقى طيبة .

لقد وصف برشت هؤلاء الالهة بانهم « مضحكون بمرارة » (١٨) . والواقع ان طبيعتهم هزلية اكثر منها تجديفية (Blasphemisch) فالاله الاول يهتم بالدرجة الاولى بسلطة وهيبة الالهة ، لذلك يحاول تغطية كل ضعف يصيب الالهة بالسرعة الممكنة . فبعد اكتشــاف شـتي في منظر المحاكمة مثلا ، طلبت هذه من الالهة المساعدة ، لانها لا تريد الاستمرار بالحياة على هذه الطريقة اللاانسانية . فاجابها الاله الاول : « ستتمكنين من ذلك ، كوني طيبة وسيصبح كل شيء طيبا ! » «(١٤١)(١٩) . وكذلك نراه ينهزم امام سؤال وانغ ، الذي اراد ان يعرف مكان شـتي وعلاقتها بشوي‌تا ، كي تبقى حقيقة شـتي المريرة مخفية عن الانظار « بدون لكن ! هــذا هو ! » (١٤٢) . انه يرى الشر واضحا في هذا العالم ويسأل نفسه ، عما اذا كـان بالامكان تغيير هذا العالم بطريقة ما ، الا انه يتذكر « الوصايا » التي لا يمكن التنازل عنها فيصر ببساطة على كون هذا العالم على ما يرام .

اما الالهان الاخران فهما اقل تفاؤلا من الاله الاول ، لانهمـا يعترفان بصورة واضحة بفشل الوصايا . فالاله الثاني يقول مثلا « ان رسالتنا قد فشلت ، ويجب علينا ان نعترف بذلك ! » (١٠) . كما يقول الاله الثالث « ... يبدو ان وصايانا قد ماتت ! ... ولايمكن المكوث في هذا العالم ويجب عليكم ان تعترفوا بذلك ! » (١٣١) . الا ان هذين الالهين يبدوان عديمي السلطة ، ولا يمكنهما ان يقومـا بشيء دون موافقة الاله الاول ، قائدهما . ويحاول الاله الثاني حتى التفكير بصورة عقلانية . فهو يجيب بائع الماء البسيط وانغ الذي يعزو الفيضان الى قلة مخافة الله قائلا : « هذا هذيان ! لقد حــدث الفيضان لانهم تركوا السد يتهدم » (٩) .

كما يحاول على عكس الاله الاول ان يتفهم موقف شـتي المرير في نهاية المطاف وصعوبة استمرار حياتها على هذه الصورة ، فيسأل بكل حيرة : « ولكن كيف تتمكن ان تستمر بحياتها ؟ » (١٤٠) . اما الاله الثالث فيبدو اكثرهم عاطفة واستعدادا للمساعدة ، ولذلك يقع ضحية لكل حيلة بشرية .

وبصورة عامة فللالهة الثلاثة صفات مشتركة : فهم مراقبون عديمو السلطة ، لا يعرفون مشاكل البشر ولا يتدخلون في امورهــم الاقتصادية . انهم يعيشون في عالم مغلق ، فبينهم وبين البشر هوة عميقة ولذلك فهم عاجزون عن مساعدة البشر او حتى تفهم مشاكلهم . واخيرا فهم مسؤولون في تصرفاتهم امام كيان اعلى : « نحن لا نتمكن ان نتحمل هناك مسؤولية ذلك » (١٦) .

لقد وضع برشت هؤلاء الالهة امام مجتمع متفسخ حتى خلقيـا نتيجة لتفسخه الاجتماعي والاقتصادي . وحسب اعتقاد هـؤلاء الالهة فمن الممكن لهذا العالم ان يبقى كما هو اذا وجد فيه جماعة كافية من الناس الطيبين الذين يتمكنون ان يعيشوا وجودا انسانيا كريما »(١٠) وبعد تفتيشهم الشاق الطويل لم يجدوا انسانا طيبا سوى شـتي . وبالرغم من ان شـتي لم تعش ولم تتمكن ان تعيش في ذلك العالم وجودا انسانيا كريما ، لان سوء الاوضاع الاقتصادية في مجتمعها قد اجبرها على اتخاذ شخصيتين متضادتين ، فقد قرر الالهة التمسك بها كانسان طيب . وعلى ذلك فان سوء العلاقات الاقتصادية بـين افراد المجتمع وتفسخه لم يكن في نظر هؤلاء الالهة سوى « ســوء تفاهم » ـ (١٤٠) . كل ذلك لكي لا يعترف الالهة بفشل انظمــة هــذا العــالم .

ولكن ماذا يريد برشت بهؤلاء الالهة الثلاثة ، وماذا يرمز بهم ؟ يقول فولكر كلوتس بهذا الصدد : « ليس لهؤلاء الالهة صلة بالله . كما ان اعتبارهم سخرية لوحدة الله الثلاثية (٢٠) لكون عددهم ثلاثة هو رأي ضحل جدا . والاصح من ذلك هو انهم تجسيد للضـمير البرجوازي الذي يحاول طمأنة نفسه بالتبرع بقليل من المال ، ولكنه في الوقت نفسه يتناسى الاوضاع الاجتماعية الفاسدة ويغمض عينيه امام اسوأ حالات البؤس » (٢١) . ومن ناحية اخرى فلابد ان يرمز برشت بهؤلاء الالهة ايضا الى الافكار الميتافيزيقية والاتكالية التي تسيطر على الانسان في ذلك المجتمع فتنسيه واقعه المادي المرير ، وتثبط عزيمته في الكفاح لتحسين وضعه الاقتصادي . وبالتالي تجعله مستسلما لذلك الواقع ومقتنعا بان طريق التخلص من هذا البؤس القاتل لا يأتي الا عن طريق السماء . وهذا ما تريده الطبقة المستغلة (بكسر الغين) من الطبقة المستغلة في مجتمع يسمح بالاستغلال الطبقي . ويانغ بائع الماء البسيط ، الذي لا يعتقد بحل سوى عن طريق هؤلاء الالهة هو مثال على ذلك . وكذلك شـتي لا تريد ان تعتقد بعجــز الالهة ، حينما تطلب منهم المساعدة . واخيرا فان هناك من النقــاد من لا يقطع صلة هؤلاء الالهة الثلاثة بالمسيح (٢٢) .

٣ ــ شـتي / شوي تا

لم يكن بامكان شـتي حتى مجيىء الالهة ان تعيش سوى عن طريق بيع نفسها . وقد ساعدها الالهة باعطائها مالا ، تمكنت به من فتح حانوت صغير لبيع السكائر . فنذرت على نفسها عمل الخير ومساعدة الفقراء في البلد . ولكن كيف يمكنها ذلك في عالم مليء بالبؤس والشقاء ، وهي التي لا تتمكن ان تطرد سائلا يطرق بابها ؟

ففي اليوم الاول الذي فتحت فيه حانوتها ، كان عليها ان تقوم بضيافة عائلة متكونة من ثمانية اشخاص ، وذلك في حانوتها الصغير . ودي شين (Die Shin) المرأة التي باعت الحانوت الى شـتي ، لم تخبرها بعدم وجوّد من يشتري السكائر في ذلك الحي البائس . كمـا لم تخبرها بعدم دفع قيمة الرفوف الموجودة في الحانوت ، وان النجار الذي قام بعملها يطالب بقيمتها البالغة مائة دولار . ومع ذلك فان شـتي الطيبة لم تتوان بكرمها تجاه دي‌شين ، حيث تعطيها يوميا كمية من الرز لتغذيتها وتغذية اولادها . ولم يمض وقت طويل حتى اشرفت شـتي وحانوتها على الافلاس ، نتيجة لكثرة المتسولين والشحاذين والطفيليين الذين استغلوا طيبتها وكرمها الى اقصى الحدود . وفوق كل ذلك تأتي صاحبة الملك لتطلب منها من يكفلها ، وهي لا تعـرف احدا يمكنه ان يقوم بذلك . ومن اجل التخلص من هذه الازمة وانقاذ حياتها من الدمار ، اضطرت شـتي الى التنكر بشخصية ابن عمها الخيالية ، ذلك الرجل الذي يعامل الناس بكل انانية دون ان يشعر بوخز الضمير . والغريب ان فكرة ابن العم جاءت من الطفيلــيين انفسهم ، فهم الذين كانوا يرددون كلمة ابن العم بسخرية واستهزاء ، عندما كانت ش تي واقفة بكل حيرة امام كل من النجار وصاحبــة الحــانوت .

وبتمكن شويتا بدهائه وشدته من اعادة الامور الى مجاريها في الحانوت لم يختفي ثانية . وتعود شن تي الى تلك الانسانة الطيبة والمستعدة لاي مساعدة ، الا انها لا تلبث ان تقع في مشكلة جديدة . فهي تريد مساعدة سون ، الطيار العاطل الذي تحبه ، على ايجاد عمل كطيار في بكين . الا ان تلك المساعدة تكلفها مالا كثيرا . فكيف يمكنها ان تحصل على ذلك المال وهي على هيئة شن تي المرأة الطيبة التي تعطي كل ما لديها ولا ترد احدا ؟ وهكذا اضطرت على الاستعانة ثانية بابن عمها قائلة : « لم يكن في نيتي ان ادعوه ثانية للظهور ، لانه قاس ومحتال جدا . يجب ان تكون هذه هي المرة الاخيرة . فالطيار يجب ان يطير ، هذا شيىء واضح » (٦٣) . ولكن سرعان ما تكتشف شن تي بان سون لا يحبها وانه يستغلها كوسيلة فقط للوصول الى اغراضه الخاصة .

وهكذا تقع شن تي في نزاع عاطفي مرتبط بوضعها الاقتصادي من جهة وبطبيعة العلاقات الاجتماعية الاقتصادية في ذلك البلد من جهة اخرى : فاذا ارادت ان تتبع سون الشخص الذي تحبه ، فذلك يعني دمارها الاقتصادي ، لان عليها ان تضحي بكل ما لديها في سبيله



دون الحصول على نتيجة . واذا ارادت ان تتزوج الحلاق ، الرجل (نمني الذي يحبها هو ولا تحبه هي ، فذلك يعني بانها ستحيا حياة خالية من الحب والعاطفة . وهذا يعني بالتالي بيع جسدها الى الحلاق لقاء المال ، مثلما كانت تعمل في السابق . وهكذا ادركت شن تي بان حياة خالية من الاستغلال في عالم مليىء بالاستغلال البشري امر اشبه بالمستحيل ، وان ظهورها على هيئة شويتا امر ضروري لها ، لان ذلك هو الشخص الذي يتمكن ان يتعايش مع هذا المجتمع على حساب البائسين والمدقعين ، وهو الشخص الحازم الذي يتمكن ان يتحايل على الاغنياء ويكسب المال منهم .

ويحاول شويتا وينجح باستغلال الحلاق السيد شوفو الذي يعمل من جانبه كل شيىء للحصول على شن تي . فيؤسس بالمال الذي وضعه الحلاق لشن تي مصنعا للسكائر ، ويشغل فيه كثيرا من الذين كانوا يعيشون عالة على شن تي . وحالما يجد شويتا الامكانية امامه لبناء كيان رأسمالي ، ينسى بانه قد ابتدأ لحماية ابنة عمه فقط . فيصبح هو بدوره مستغلا لعماله ومخاتلا لمن يتعامل معهم ، شأنه في ذلك شأن اي برجوازي في عالم رأسمالي : فيأخذ لنفسه مثلا دون ترد التبغ الذي لا يعود اليه (١٠٧) . ويضطهد عماله في المصنع ويشغلهم ، ويجعل سون بالذات الذي يبرهن على قدرته في اضطهاد العمال مديرا لمصنعه ، ذلك الشخص الذي يخاطب العمال بهذا الاسلوب : « ايتها الكلاب الكسلى ، لماذا نعطيكم اجورا (١١٥) . واخيرا فلا يسدد سويتا المائتي دولار لبائعي السجاد ، مما يؤدي الى فقدان دكانهما ، لعدم تمكنهما مع دفع الضريبة(١١٨) .

والنقطة الحاسمة التي جعلت كيان شويتا الاناني يتغلب على كيان شن تي الطيب هو الطفل المنتظر . فعندما رأت شن تي أحد الاطفال الجياع وهو يفتش عن طعام في برميل النفايات (١٠٣) ، اصبحت تدرك مصير طفلها المنتظر والجو المحتوم له اذا بقيت على طيبتها في هذا المجتمع الذي لا يعرف الطيبة . لقد كان هذا المنظر كافيا لها لكي تقرر الحياة على طريقة شويتا . ويظهر هنا حب الام لدى برشت مرة اخرى على انه اقوى من الاخلاق التي لا تستند الى اسس مادية في المجتمع . فشن تي على استعداد الان ان تكون نمرا او اي حيوان وحشي ، كي تحافظ على طفلها :

« . . . لك يابني
ساكون طيبة ، وللاخرين نمرا او حيوانا وحشيا
اذا تطلب الامر ذلك —
ولابد ان يتطلب . » (١٠٤)

ولكن الناس الذين كانوا يحتمون بشن تي ويعيشون على خيراتها بدأوا يتفقدونها تفقدا متزايدا . فاتهموا شويتا بقتلها تخلصا منها . وعندما تفاقمت الضجة حول اختفاء الانسان الطيب وعلم الالهة بذلك ، جاءوا للتفتيش عنه ، لانه الانسان الوحيد الذي وجدوه في هذا العالم . الا ان شن تي لم تعد تتحمل قناع شويتا البغيض ، فاضطرت الى كشف حقيقتها المريرة والاعتراف امام الالهة :

« ان امركم ذات مرة
بان اكون طيبة واعيش
قد مزقني كالصاعقة الى نصفين .
فلا اعرف كيف حدث ذلك : طيبة للغير
ولنفسي ، شيىء غير محتمل في وقت واحد
ومساعدة الغير ونفسي ، كان شيئا صعبا جدا .
آه ، ان عالمكم قاس جدا ، مليء بالفاقة والياس !
واليد التي تمتد الى اي بائس
تقطع فورا ! والذي يساعد الخاسرين
يخسر نفسه ! فمن الذي يتمكن
ان يرتدع عن الخبث ، حيث يموت هنا
من لم يذق الطعام ؟ ... » (١٣٩)

وبالرغم من توسلها بالالهة للمساعدة لعدم امكانيتها الاستمرار

في الحياة على هذه الطريقة ، يبقى الالهة عاجزين عن تلبية تلك المساعدة .

لقد عالج برشت مشكلة انقسام شخصية الانسان في مسرحيات اخرى مثل « الرجل رجل » و « بونتيلا وتابعه ماتي » . فالملاك الوحشي بونتيلا يصبح اكثر انسانية عند شرب الخمرة . وهذا الانشطار الذي يحدث في شخصيته هو اقرب الى الانشطار النفسي (Schizophrenic) لانه انشطار خارج عن وعيه . اما انشطار شن‌تي فهو من نوع اخر ، وذلك لان ش‌تي تلعب دورين متضادين بوعيها الكامل . انه انشطار اجتماعي محض ، انه هروب من واقع اجتماعي ـ اقتصادي لم يعد يطاق . « فالمسألة هنا هي ليست فقدان الشخصية بالانشطار النفسي ، وانما بالعكس هي الحفاظ على الشخصية الذاتية ، على الانا ، ذلك بالانتقال الى طبقة اجتماعية اخرى » (٢٣) .

وتختلف شن‌تي بهذا كل الاختلاف عن شخصيات المسرح الارسطي. ولو كانت كذلك لصمدت امام تلك الصعوبات مستسلمة امام القدر حتى الموت . ولكن برشت هو غير الكتاب الكلاسيكيين ، وشن‌تي بالنسبة اليه ليست قديسة تقضي على حياتها في سبيل حق أو عرف معين . كما ان استسلامها محدود ومرتبط بالظروف الاجتماعية التي تعيشها . فهي انسان من لحم ودم ، وبذلك فهي مرتبطة عضويا بطبيعة القصة التي لا تريد اخبارنا عما ينبغي للانسان ان يفعله في الحالات المعروضة ، وانما عن اضطراره الى اتخاذ ذلك الموقف . فعندما لم تعد شن‌تي تطيق الظروف المحيطة بها ، انقلبت الى شخصية اخرى من طبقة اخرى وان كان ذلك عن طريق الدجل والخداع. وعندما انضمت الى تلك الطبقة الجديدة ، فمن الطبيعي ان تكتسب صفات تلك الطبقة مهما كانت .

٤ ـ الشخصيات الاخرى والمجتمع

يريد برشت ان يبرهن لنا في حالة شن‌تي بان الانسان في مجتمع سيزوان الغابر لا يمكن ان يكون طيبا الا على حساب اخيه الانسان . وان الطيبة كقيمة اخلاقية مرتبطة كل الارتباط بالظروف الاجتماعية ـ الاقتصادية للمجتمع الذي يعيش فيه الانسان . وبعبارة اخرى فان بامكان الانسان ان يكون طيبا اذا توفرت له الظروف الاقتصادية اللازمة لذلك . والواقع ان برشت ينطلق هنا ايضا من نفس موضوعة في « اوبرا القروش الثلاثة » : وهو « الاكل اولا ثم الاخلاق » .

لقد ارادت شن‌تي ان تكون طيبة رغم عدم توفر تلك الظروف . وقد كانت النتيجة انشطارها الى جزئين احدهما انساني والاخر لا انساني . فاصبح الملاك والجلاد في تلك المدينة متمثلا في شخص واحد. « لقد كانت الدناءة هي الوجه الخلفي للطيبة ، فلم يكن بالامكان تحقيق اعمال الخير الا من خلال اعمال الشر ـ انها حقيقة مرعبة لحالة ذلك العالم الشقي » (٢٤).

فما هو هذا المجتمع التي كانت تعيش فيه شن‌تي ؟ يتكون ذلك المجتمع من بشر اغنياء واخرين فقراء . ويمثل الطبقة الغنية وجهاء ذلك البلد ، مثل صاحبة البيوت والسيد شوفو الحلاق. ويتبعهم في ذلك طبعا شوي‌تا الذي يتعامل معهم . ويتخذ هؤلاء الاغنياء لهم اخلاقا مزيفة لا تخدم سوى طبيعتهم الوحشية . فكرم السيد شوفو تجاه شوي‌تا ناتج عن طمعه بشن‌تي . بينما نراه تجاه وانغ ، الرجل الذي يعيش من بيع الماء وحشيا غليظا . فهو لا يسمح له بالدخول الى محله لغرض بيع الماء هناك . ويضربه بالمقص بكل وحشية على يده ، لمعرفته بان القانون والسلطة نفسها تقف الى جانبه ، جانب الاغنياء . وملاكة البيوت تشتغل شوي‌تا لتحصل منه على مديره سون (١٢٦) ، الذي برهن على نفسه بانه احسن من يضطهد العمال . فهو بالنسبة لها رجل حاذق ذو مقدرة كبيرة بانجاز الاعمال . فجميع العلاقات بين اعضاء الطبقة الغنية مستندة على المصالح الشخصية وعلى استغلال القوي للضعيف .

ويرينا برشت في حالة شن‌تي/شوي‌تا التأثير الكبير للنظام الاجتماعي على الانسان وعلى علاقات البشر فيما بينهم : فشن‌تي الطيبة ارادت ان تشهد بدافع انساني لوانغ وضد السيد شوفو ، بالرغم من انها لم تر الحادثة ، ولاعتقادها بأحقية وانغ في ذلك . ولكن شوي‌تا على العكس لا يتمكن ان يؤدي تلك الشهادة ، لانها تؤثر على علاقته بالسلطة وبالتالي قد تعرض مصنعه للخطر . وفضلا عن ذلك فأن يانغ قد ضرب من قبل السيد شوفو صاحب النفوذ الكبير والذي يطمع شوي‌تا ان يحصل منه على مال وارض لتوسيع مصنعه .

والقسم الثاني من هذا المجتمع هو جمهور الفقراء . وحتى هؤلاء الفقراء يتصرفون بصورة انانية خبيثة «لانهم لا يجدون ما يأكلونه»(٢٥). فباستثناء وانغ وبائعي السجاد فان الجميع يسيرون على هذه الشاكلة. ويقع وانغ وبائعا السجاد بالذات ضحية للاعمال الخبيثة : فوانغ يخسر يده نتيجة لضربة السيد شوفو ، وبائعا السجاد يخسران دكانهما لعدم تسديد شوي‌تا دينه لهم بالوقت المناسب .

ويشكل افراد العائلة الثمانية ودي شين والبطال صورة للانسان فاقد الامل ، الذي لا يقوى على شيء سوى الحياة كطفيلي على هامش المجتمع . فهم رمز لليأس القاتل ، للانسان الذي يفقد قيمته في المجتمع كانسان ويصبح كالبهيمة ، لا يفتش الا عما يأكله . فلذلك نراهم يبتعدون عن اي عمل له علاقة ما بالسلطة لانهم يعلمون بان السلطة لا يمكن ان تقوم بعمل لصالحهم . وعلى ذلك فهم يمتنعون عن الشهادة لوانغ ، بالرغم من رؤيتهم الحادث ، لانهم لا يجدون في ذلك سوى ضرر عليهم . ولانهم يعلمون اخيرا بان السلطة تقف دوما الى جانب الاغنياء .

ويختلف سون وامه عن هؤلاء . فبالرغم من تبعيتهما للطبقة الفقيرة فهما لم يفقدا الامل بان يكونا في يوم من الايام من الاغنياء . ولكن الطريق الذي يؤدي الى الغنى في ذلك المجتمع لا يسير الا عبر الكذب والخداع اللا انسانيين . ولذلك يستغل سون شن‌تي كوسيلة فقط للوصول الى عمل كطيار في بكين . فهو يعدها زورا باخذها معه كزوجة الى بكين ، لغرض تحصيل المال منها ومن ابن عمها شوي‌تا ، بينما لم يكن في نيته في الواقع الزواج منها ولا حتى اخذها معه الى بكين (٧٢) . كما انه لا يتورع عن اضطهاد العمال كي يصل الى اهدافه الخاصة وكي يصبح مرموقا لدى الطبقة الغنية . فيأخذ بلا تردد المائتي دولار من شن‌تي ، تلك التي تقرضتها من بائعي السجاد لدفع ايجار حانوتها ، ثم يريد بيع حانوت السكائر بسعر زهيد جدا (٧٠) . كل ذلك لاجل تحقيق اغراضه حتى ولو أدى ذلك الى استنزاف شن‌تي . كما انه يحاول اقناع شن‌تي بعدم ايفاء دينها الى بائعي السجاد لعدم وجود سند تحريري حول ذلك . وبينما ارادت شن‌تي ان تفرح اخيرا بالزواج من سون ، كان سون في ليلة الزفاف لا ينتظر سوى ابن عمها شوي‌تا ونقوده التي يحتاجها لسفره الى بكين . وحتى عمله في المصنع لم يؤد به الى الصعود كمدير الا عن طريق اضطهاد العمال .

ففي مثل هذا المجتمع لا يمكن ان تنجح رسالة شن‌تي الطيبة . والانسان الطيب البسيط الذي لم يؤذ احدا فعلا هو وانغ ، بائع الماء ، الذي يفوق ببؤسه وشقائه اي انسان اخر : فبيته انبوب من انابيب قنوات الشوارع . وهو الذي يضرب بالمقص وتكسر يده ، وعندما ينصحه الاخرون باخذ حقه بواسطة السلطة ، وعندما يحاول ذلك فعلا، لا يلقى سوى الذل والامتهان من قبل الشرطي الذي يمثل السلطة في المسرحية . وحتى المطر وبال عليه ، لان الناس لا يشترون الماء اثناء المطر .

واخيرا فان التمييز بين طبقة الاغنياء وبين طبقة الفقراء المعدمين من قبل السلطة يبدو واضحا في ذلك المجتمع ، ولا سيما في منظر المحاكمة الذي يجمع الطبقتين امام الالهة . فالشرطي ، رجل الامن والسلطة ، يهمس باذن الاله الاول عند دخول السيد شوفو بان « لهذا السيد نفوذا كبيرا » . بينما يصف الطبقة المعدمة امام الالهة بانهم « حثالة الحي » (١٣٤) .

ويسمع الالهة ذلك دون ان يحاولوا حتى الاحتجاج ضده . وفي منظر المحاكمة يلاحظ المشاهد اثرا للثورة التي لابد ان تحدث في يوم ما ، وذلك عندما يحتج الفقراء والمعدمون معا ودون خوف ضد «وجهاء» ذلك البلد .

الملاحظـــات

١ ـ انظر م . كستنغ : المسرح الملحمي ، ص ٥٧.
٢ ـ انظر اوتومان : برشت مقياس ام اسطورة ؟ ص ٧١ .
٣ ـ انظر برشت : مؤلفات حول المسرح ، ص ١٧٣ .
٤ ـ و . هشت : طريق برشت الى المسرح الملحمي ، ص ٨٨ .
٥ ـ انظر برشت : المصدر السابق ، ص ١٩ـ٢٠ .
٦ ـ انظر المصدر السابق ص ٢١ .
٧ ـ انظر المصدر السابق ص ١٦ .
٨ ـ انظر اوتومان : المصدر السابق ص ٧٠ .
٩ ـ للاطلاع على هذه الحملة ضد برشت اقرأ كتاب : اندره مولر : الحرب الصليبية ضد برشت .
١٠ ـ انظر برشت المصدر السابق ص ٨٥ .
١١ ـ المصدر السابق ص ٨٦ .
١٢ ـ المصدر السابق ص ٨٦ـ٨٧ .
١٣ ـ المصدر السابق ص ٩٩ .
١٤ ـ المصدر السابق ص ٢٥٢ .
١٥ ـ المصدر السابق ص ١٥٠ .
١٦ ـ انظر رولف كايسلر : نقد المسرحية الحديثة ص ٤٢ .
١٧ ـ انظر فريتس هنينبرغ : الوظيفة الدرامية لموسيقى بول‌ديسو .
١٨ ـ انظر فولكر كلوتس : محاولة لدراسة اعمال برشت ص ١٧ .
١٩ ـ لقد اعتمدنا على النص الالماني الاصلي في نقل بعض المقاطع من المسرحية والارقام هذه هي ارقام الصفحات التي نستشهد بها حسب هذه الطبعة وهي برتولد برشت : الانسان الطيب من سيزوان ، اديتسبون سوركامب برلين ١٩٦٨ .
٢٠ ـ الاب والابن وروح القدس .
٢١ ـ فولكر كلوتس : دراسات لمسرحية « الانسان الطيب من‌سيزوان» ص ١٣٧ .
٢٢ ـ فوانس لاو : برشت ولوتر ، محاولة النقد « الانسان الطيب من سيزوان » ص ٩٥ .
٢٣ ـ كورت برويتقام : برشت : « الانسان الطيب من سيزوان » ص ٦٣ .
٢٤ ـ كارل هاينز شميت : خول تكوين النزاعات المتضادة عند برشت وكايزر ، دراسة تحليلية للبناء ، ص ١٢٠ .
٢٥ ـ فولكر كلوتس : محاولة لدراسة اعمال برشت ، ص ١٦ .

1. Benjamin, Walter: Was ist episches Theater?, in: Schrifften II Frankfurt/M., 1955.
2. Braeutigam, Kurt: Brecht, Der gute Mensch von Sezuan, München, 1966.
3. Brecht, Bethold: Schriften zum Theater, Suhrkamp Verlag 1964.
4. Geissler, Rolf: Interpretation des modernen Dramas, Wiesbaden.
5. Grimm, Reinhold: Brecht, die Struktur seines Werkes, Nuernberg. 1959.
6. Hecht, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater, Berlin, 1962.
7. Henneberg, Fritz: Über die dramaturgische Funktion der Musik, Paul Dessaus, in: Materialien zum "Guten Menschen von Sezuan" Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1968.
8. Kaufmann, Hans: Brecht, Geschichtsdrama und Parabelstück, Berlin, 1962. e
9. Kesting, Marianne: Das epische Theater, Urban-Bücher 36, 1959.
10. Klotz, Volker: Brecht, Versuch über das Werk, Bad-Homburg, 1967.
11. Klotz, Volker: Interpretationen des "Guten Menschen von Sezuan", in: Materialin, 1968.
12. Lau, Franz: Brecht und Luther. Ein Versuch der Interpretation des "Guten Menschen von Sezuan", Luther-Jahrbuch, Hamburg, 1962.
13. Mann, Otto: Brecht, Uass oder Mythos, Heidelberg, 1958.
14. Schmidt, K. Heinz: Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser, in: Materialien, 1968.
15. Wiese, Benno von: Zwischen Utopie und Wirklichkeit, Düsseldorf, 196).
17. Mueller André: Kreuzzug gegen Brecht, Darmstadt.
18. Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968.

الحوتة

محمد سعدون السباهي

« لانك جعلت الخطـر حرفتك
لذلك ادفنك بيدي »
نيتشـه

دفع بعصا صلبة طويلة زورقه المطلي بالقار ، شاقا طريقه وسـط «كواهين» الهور الساحرة ، الموحشة ، الصموتة ، شادا وسطه بحزام من الخوص ، وشعر رأسه الكث تلعب به الريخ . تتطاير من حوله طيور الحذاف ، والبجع ، ودجاج الماء ، ورغم ان شمس تموز ، رهيبة تغطيه بمظلة عريضة من نار يتفصد لها جسمه عرقا غزيرا يغمسه بلزوجة خانقة ، الا انه يظل يدفع بزورقـه بحزم مضاعف ، متوغلا فى اعماق الهور الموحية بالزهد ، المغسولة بمـاء يجري ابدا .. ماء بارد ، رائق ، شفاف . وكان يغني رغم أميته :

«مكتوب مكتوبين اوديلك . اسطورها تسلم وتشكي »

نبات الخبيز ذو الازهار البيضاء الصغيرة التي تتوسطها نقطة صفراء ،ويحيط بها ، باطرافها الرقيقـة اللون ذاته تبدو طافية على سطح الماء الراكد، ساكنةحتى تأتيها حيزومة الزورق فتغطسها الى اسـفل .

وحين تسكن سورة الماء عند المؤخرة ، تظهر مـن جديد خضراء لامعـة .

ترك زورقه يتهادى،تدق بنعومةالسنة امواج صغيرة، حافتيه :(يغطس تحت الماء رشيقا مثل سمكة الشبوط.. امه تحصد سيقان القصب والبردي الرخوة ليجـددوا كوخهما ، فالشتاء على الابواب والابواب متداعية .. يقتلع ـ الخبيز ـ من جذوره الشديدة الليونة والبياض علفا لخروفه الذي مات بعد مرض عراه من صوفه الاشـقر اللامع . لم ينفع به طوز التبغ المنقوع بالماء الذي لطشوه به ، ولا الحناء المعروضة لنجوم ليل الاربعاء ، ولا لاحد اولياء الله ، فتيلا . يداه ناشبتان بالطين الرخو البارد ، يصيح فتخرج الكلمات فقاعات هوائية شفافة ما ان تلامس السطح حتى تنفجر متلاحقة : بق ، بق. باق) فجاه يتوقف انه وصل المكان الذي ينشده . عض على اصابعه المبللة بالبصاق ، بحرارة : ـ « ماكـو بخت » .

لقد سبقوه واحتلوا الاماكن التي كان يريدها ،فثمة زوارق اخرى كثيرة مبعثرة هناك . انهم يعرفون اماكن الصيد الجيدة ، واين يتواجد السمك بكميات كبيرة عندما تكون الريح شديدة ، كذلك عند المطر ، او عندما تكون السـماء غائمة ، او صافية ، اهو قريبا من الشاطىء ، أم بعيدا عنه ! ، افى اعمـاق الهـور ، ام عند اطرافه .

كثيرون هم الذين يصطحبون اطفالهم ليتعلموا ـ الصنعـة ..

خلع ملابسه القديمـة ، المبللة بالعرق ورذاذ الماء ، كان جسمه مثل اسفنجة معصورة ، وتزل الى الماء حتى ابطيـه وراح ينصب شباكه بمهارة يحسده عليها الكثيرون: فهو ببساطة تكلف غيره الكثير من الوقت والجهد ما ان يغمس كفه بالماء بشكل افقي ويفتح اصابعه حتى يعرف اتجاه تيار الماء ، عليه تكون فتحات شباكه على سعتها ، مفتوحة ، مستقيمة ينظر لها الاخرون ويهزون رؤوسهم اعجابا يخفي حسدا ولا شـك .

بقي يفتش شباكه حتى خيوط الصباح الاولى بنفس الحماس والامل والاصرار ، جيئة ، وذهابا وبالعكس ، لكنها ظلت تخرج له في كل مرة محملة بالطين والمحار ، وسيقان مزارع بسنابل لم تنضج بعد كانت قد اكتسحها فيضان مفاجىء بعـد ان التهم سدادها الترابية القديمـة دونما مقاومة تذكر .

جمع شباكه .. غسلها جيدا وعاد ادراجـه الى بيته ، كانت في قلبه غصـة ، وفى راسـه طنين قاتل : « غيلان امك عاشت تعبانة ، انت ارحها ، انت » . وارتفع الصراخ ، وعلقت البيارق بالوان شتى ورسومات رديئة لنجوم واهله ، وسيوف ، اخرجت البنادق من محافظها . غسل ابوه ، ثم صليّ عليه من قبل شيخ الجامع الذي لحظه نشر كفيه صَوب السماء ركض هـو نحو امه التي كانت وقتئذ تصرخ بصوت مبحوح، وتلطم بكفيها الخشنتين، صدرا مثل حنظلة جافة وشكى جوعه . حملوا اباه بخطى سريعة ، كان يسبقهم شيخ الجامع وقد ارتسم ظله بعمامته البيضاء الكبيرة ، النظيفة ، ضخما باتجاه مقبرة القرية الترابية التي تخرج محتوياتها من جماجم وعظام السيقان طويلة رفيعة ، واضلاع ناحلة ، كل عام بعد انحسار مياه الفيضان .

القرية تقترب منه بطريقة لم يكن يألفها مثل اليوم.. انه لا يريد ان يصلها بهذه السرعة . النسوة ينتظـرن عودة الرجال في الصيد على الشاطىء . يكركرن ، يتدافعن، يخضن اقدامهن بماء الجدول بعد ان رفعن ثيابهن فبانت سيقانهن متينة ، موشومة ، قفف الخوص الكبيرة التي

جئن بها هي الاخرى تنتظر على أمل ملئها بالسمك .. خيوط الدخان ترتفع من تنور كل بيت تقريبا ، تبدو على مراى الصباح الندي : زرقاء ، شفيفة . الخبز حار ، واللبن بارد طازج ومناقل الشاي تتوهج فيها جمرات من فضلات البهائم . كل هـذا ينتظر الرجال العائدين من الهـور .

اضطر غيلان ان يبقى في المؤخرة فهـو لا يريد ان تطالع «شعثة»(١) أمائر الخيبةالمطبوعة على وجههزم حظه. نهضت النسوة جميعا ، دفعة واحدة ، شمرن عباءاتهن، وعقدنهن حول الخصور .

الزوارق حذاء الشاطىء المتآكل ، واحست شعثة ان غيلان قد خانه الحظ ، فقد تعودت منه دائما ان يكون في المقدمة ويملأ « الشريعة » بالحركة ، عز عليها ان ترى راسه المعبود مشتولا في قاع الزورق . وتنهدت : «ياريت صرت سمچه .» ولكي توفر عليه الكثير من خجله والمـه ، اختطفت سمك وشباك ابيها وعادت الى البيت تتعثر .

حين وضع قسما من شباكه في قفة امه ، وحمل الباقي على كتفه ، همست امه بصوت كسير : ــ

« ــ هم ماكـو ؟ »

« ــ ولا صدفه . »

« ــ وين صار السمچ ، ربي ؟ » شهقت بلوعة رددتها الشطان المتآكلة ، والاكواخ المغبرة بصدى عريض ، كئيب.

وهي تستدير عائدة مثل جمل هرم ، كانت تبتلع ريقها الجاف ، وتنشج مخنوقة بصوت يتحاور مع صفير صدرها الضاج بهجمة ربو مفاجىء . نشر شباكه للريح والشمس ، وانكب عليها يروف ما كان قد تمزق قالت امه وقـد رات في عينيه الكابيتين ، سؤالا محموما :

« ــ ماكو شـاي . »

وضع راسه الثقيل في كم عباءته ونام . سمع امه تطارد دجاجتها الوحيدة وحين غادرت بها الدار ، احس وكأن صوت الدجاجة يدعوه ان يقف حائلا دون بيعها .. لكنه لم يعترض .

الشمـس تركس خلف صف من نبات الجولان ، والقصب الاخضر . كان بطريقه الى الهور من جديد ... الشمس تستحم «تغطس .. هو في الماءيتحرك باستمرار الدنيا ليـل بلا قلب » قلب من مطاط ، عيناه ، عينا سمكة لا تعرفان الاطباقه .. تحجر جفناهما مفتوحين . ارتعش عض على عقب سجارته فقضمها ، قالوا له هـذا الصباح « ــ الصياد يجب ان لا ينام : »

ــ انظروا ! : صاح بهم بخشونة وفتح عينين مثل كلوتي طير حديث الذبح . لكنهم هزوا رؤوسهم بلا مبالاة وانصرفوا يكركرون .

الشمس تطل من الطرف القصي ذهبية ، نشطة . لاهبة مثل شفاه امراة عاشقة ، ترتفع ، الاخرون يخرجون في الهور بالتتابع ، الوجـوه منكفئة لا تجرؤ على التطلع الى الاعلى .. الايادي واهنة وهي ترفع . او تضع في المـاء عصي الدفع الطويلة . الجميع تتقهقر ، تسـقط رغبتها تماما في السير في مقدمة رتل الزوارق .. امسى الدجاج ارخص من الفجل في القرية ، اذ ليس هناك من يشتريه . واصبح حتى حاج فليح الذي كان يبحث عنه بنفسه قبل اليوم ويدفع بالهزيل منه انصـاف الدنانير يرفض ان يشتريه الا بعد ان يكون قد تأكد بان ما اشتراه يصل ربحه فيه الى مايزيد على النصف .

امتلات العيون بالحيرة والقلق .. امتلات البيـوت بصراخ الاطفال ونشيج الصبايا الموعودات بالزواج .. عرض بعضهم شباكه للبيع .. ونسى الجميع تحت شظف المعاناة المهلكة مواسم الافراح . دينية . ودنيوية . اما الاعراس فليست غير امنيات ظلت تبتعد كل يوم تجتازه حدود فوق الممكن لمسافات ظالمة ولذا فهي حين تجيء في الاحلام تكون معلقة في سقف سماء خرساء . مسودة .. وفكر البعض بهجر القرية .

بقيت القلوب رغم محنتها العمياء لاتجرؤ على التطلع نحو « هورة صابر ! » ورغم انالفا غير صابر راحوا ضحية ساكنتها برخص كبير . الا انها سميت باسمه لانه الوحيد الذي استطاع ان يفلت باعجوبةمن قبضتها الرهيبةويعود نصف مائت ليصفها لهم يوميا بصورة جديدة . شكلهـا تختلف الروايات في رسم حدوده ، وعلاماته غير انهـ وهذا هو المهم ــ تتفق جميعا على تضخيم بشاعته.واعطائه صفة لا انسيانية ، صفة قريبة من الحيوان ، او موازية لها ، او هي حيوانيه . والاخيرة اصوب هذا اذا اردنا التوقف عن المراوحه . فطورها مائه ، كذلك الحـال بالنسبة لعشائها ، وغدائها من السمك هذا مايؤمن به انجمبـع بلا نقاش . اما كيف عرفوا ذلك وهـم الذين يخشون الاقتراب منها، لقد خمنوه من وصف الرجل نصف المائت لمكانها حيث انها تتربع عند نقطة التقاء النهر بالهور الغنية بالسمك ، ومن حجم أكوام الهياكل العظيمه الملقاة حواليها.

طلب من امه ان تجهز له المتيسر من الطعام بقوله :

« ــ اريد اسافر بعيد . »

لم تمانع ولم تسأله عن وجهته .

انساب بزورقه وكامل عدته ناحية الهور . كانت الريح سموما ، وكان الماء يمتد امامه مستويا ، لماعا مثل لوح زجاج صقيل ، وسرب من طيور الفرنوق يعبر الفضاء ، صوب الشرق يتقدمها بمسافة.بضعة اقدام طير يمد رقبته الطويلة الى الامام ، مستقيمه مثل سهم رائش .

بات ليلته يفكر : وصية ابيه .. شعثه .. الحالة التى آلت اليها القريه .. اشياء كثيرة مجرد التفكير فيها يسلب المرء وعيه . كان متورما على جهاته الاربع ، يتقلب بارضية زورقه الخشبيه . اعواد البردي فراشه يابسة تخشخش تحته بارده خشنه . وسجارته المائه تنوس جمرتها في ليل الهور المكوكب المدهوش .

حلم : « انه قد تحولت راسه الى عش كبير تخرج منه طيور بيض جميلة ، مناقيرها الشقراء الصغيرة تطبق على اغصان غامقة الخضره . تصطفق اجنحتها بالفضاء الملغوم . نشطه . مرحه . كانت وهى تتحرك واغصانها

لامعه زاهيه خرجت فجأة من الجهات الست دفعات كبيرة من طيور سود بشعه ، اجتمعت لبعضها مشكلة مظلة عريضة من اجسادها واجنحتها ، ومناقيرها المسمارية ، حجبت السماء وراحت تهبط متراصه صوب الارض ، وتفتح على اتساعها اشداقا حمراء وتختطف ارغفة الخبز من ايدي الاطفال . اشتبكت طيور — راسه — مع الطيور المعتدية . دارت معركة وحشيه سال فيها دم كثير غطى الارض حتى امتداد البصر ، وتطاير الريش نيازك اضاءت طرقات لم تعرف الضوء من قبل .. طرقات عليها آثار مطبوعة لاقدام بشرية عارية ، وسلاسل ، وحوافر خيل وعربات ، واخفاف أباعر . »

امضى يومين درس خلالهما طبائع « الحوته » عن بعد ورصدها عن قرب حين تسمح له الظروف بذلك . الفاها قصيرة ، غليظة ، لها شكل جاموس حامل بوجه مثل قربة منفوخة .. مثل ظهر غيلم كبير .. مثل بطن سوداء مصابة بالاستسقاء . بعينين ماكرتين خبيثتين . كان لفحيحها الذي يشوي البردي ويدخن له الماء ، صوت غرغرة ثخينة في قاع عميق .

عند صباح اليوم الموعود نهض مبكرا : اغترف بكفيه من ماء الصباح البارد غرفة شربها . غرفة اخرى رشها على وجهه . جال طرفه في رؤوس عيدان البردي الكحيلة ، تذكر الرموش الوحشية لعيني شعته . نفض راسه بحدة، وكز على اسنانه مثل مصاب بالزحار .

كانت الريح تصفر بسيقان القصب اليابس ونبات — الجولان — رقيقا ، طريا مثل اوراق البصل . كان ثمه طير بساقين طويلين ، ورقبه رفيعة عاريه من الريش بطير امامه بلين . وعصفور أحمر ريش صدره ، ابيض ريش جناحيه وذنبه يشقشق على انثاه التى كانت تقف على عود قصب مكسور تستحم : تغطس راسها بالماء وترفعه الى الخلف برشاقة فتنداح حبات الماء كبيرة براقة على ظهرها وجناحيها . تقدم يخوض بماء الصباح . نشطا ، متوفرا ، مشدود العضلات ، اشعل فى مقدمة زورقه النار واندفع نحوها در دورا عاتيا كانت راكسة على حزمة غليظة مـن القصب في نومة من لا خطر على حياته .. كانت تعيش خارج الزمن .. سكرى ، وكانت رائحة فضلاتها وبقايا الاسماك المفترسة تملأ المكان برائحة زنخة ، قاتلة .

حين اصبحت في حدود امتداد ذراعه انهـال على راسها بضربة هائلة من عصا غليظة ، صلبة اودعها خوفه ، ومصيره . تحركت في مكانها دائخة ، وبسرعة استعادت وعيها . راحت تهاجمه بعنف ، وبطريقة تجسد الغيظ والتعجب ، تحطمت كل مالديه من عصي على راسها الذى بدا ينزف بغزارة . انها لازالت على قوتها السابقة ، ولا زالت تهاجمه بذات الغيظ والتعجب . نزل الى المـاء وامسك بالزورق من جهته البعيدة عن النار وبدا مهاجما من جديد . ارتفعت حبال غليظة من الماء ، عاليا .. كان الصراع عنيفا .. استبسلت بالدفاع عن موقعها .. وكان غيلان يبدو انسانا جديدا وهو يزعق ، وهو مفتوح العينين عاريا ، وغير خائف ، وبدت فزعة وهي تضرب بذنبها الهائل مقدمة الزورق المشتعلة ، بعنف . وتعود تغطي به وجهها حين تلامسه النار ، وبدت وهي تحاول التراجع يائسة الى حد مضحك .. وفجأة دخنت مقدمة الزورق . وانطفأت النـار ! .

وقفا وجها لوجه ، يلهثان . كان انطفاء النار مفاجأة غير متوقعة لغيلان . كان وحيدا ، غائصا بالطين دامي الوجه في موقف دقيق .. دقيق . كان الماء الذي يقفان فيه ، عكرا والريح صامتة وبدا الهور شاسعا ، بلا حدود ، ثمة صوت يخضه : « غيلان امك عاشت تعبانه . انت ارحها ، انت .. انت ... ! ! جمع ماتبقى لديه من قوى ، نفض راسه ، وصر على اسنانه ، وزار : — لازم اقتلها . » .

وفيما وقفت هي تسترد انفاسها وقد أزعجتها خيوط الدم السائله على عينيها المذعورتين . مد غيلان يده بحذر وتناول « الفالة » اخر اسلحته وامضاها . قرب قبضته المتشنجة من كفها ذي الرؤوس الخمسة المدببة وشد على مقبضها الحديدي الازرق البارد ، بصلابة .. انضغطت لبعضها . وقفزت عليه وغطت بفمها الكبير القاني ، راسه الحسير محاولة ابتلاعه . انفتل من وسطه الى الخلف مثل نمر مباغت ، وعاد بنفس السرعة وانتفض الى الامام صالبا يده — الفالة بذات اللحظة بحركة انتحارية ملقما فالته الفولاذية شدقها الملتهب ، ومال عليها بكامل ثقله .

في اللحظة التى حاول بها التراجع ليتركها تمزق فمها بنفسها ، لفت بسرعة مجنونة ذنبها البشع حول جسده الضامر ، وسحقته بوحشيه . وفي الدقائق التى بدا فيها غيلان يذوب ، كانت الحوتة هي الاخرى تنهار ذليلة ، تافهة ، صغيرة تحت ضراوة ضربة — الفالة — المحكمة .

وسقط الحوتان معا ، بلا حراك .

تحركت صفحة الماء التى دارت عليها المعركة لحظات ، تحركت حركات رجراجه . ان شيئا ما يرقص تحت الماء ان الماء يرقص . كانت الرقصات تمتد نشطة حيثمـا كانت خيوط الدم السائل من الحوته لتتجمع اخيرا عند الراس النازف ، تنهشه . كان ناعما ، رشيقا ، صقيلا ، بجسم مغزلي رائع ، وزعانف مثلثه وفم مثل فم الاطفال ، غاص في مساحة الماء المغطاة بالدم ليتطهر . ومرق بهيجا من على عيني غيلان المبتسمتين صوب الهور .

في الايام التي تلت مصرع غيلان غدت القرية موطنا يصلح ان يلقي فيه غصا الترحال كل من لا قربة له . فقد عاد حاج فليح من جديد يبحث عن الدجاج بنفسه .

---

(١) اكله شعبية مشهورة في قرى الجنوب تعمل من اللبا ، والتمرد ، والسمن . يخلط الثلاثة معا ، ويترك الخليط على نار هادئة لبعض الوقت .

المدخل الى التطور في الفنون

شوكت الربيعي

يعتبر « هربرت سبنسر ــ ١٨٢٠ ــ ١٩٠٣ » اول باحث في قانون التقدم وسببه ، ــ وان بدت نظريته في ذلك وحيدة الاتجاه ــ نشر عام ١٨٥٧ بحثا مسهبا في هذا الموضوع عالج فيه النواحي الكونية والعضوية والعقلية والاجتماعية ، وضمنه دراسة في تاريخ الفنون . ويعتبر هذا الموضوع القائم على المذهب الطبيعي أول علامة في علاقات التشابه بين تاريخ الفن وبين نظرية التطور . وسبنسر ليس الوحيد في هذا الشأن ، فقد سبقه الكثير من المفكرين في طرح مثل هذه المواقف ، في رصد التاريخ الطبيعي وتاريخ الثقافة والفن بوجه خاص كل في ضوء موقفه وفلسفته .

ونحن الان بصدد فهم اوسع من ذلك خلل عرضنا لعمل مترجم جاد وهام ، يشبه الى حد ما ــ قاسما مشتركا لاراء عديدة متباينة ومتقاربة ومتناقضة ومتوازية ومتنازعة في تاريخ الثقافة الانسانية عبر التحولات والتعاقبات والتراكمات الحضارية ، حيث يظل «توماس مونرو(١)» ــ وهو من علماء التربية ــ ولد في اوماها (بنراسكا) في ١٥ شباط ١٨٩٧ ــ في كتاب (التطور في الفنون) متحفظا في عرض ومناقشة المفكرين والفلاسفة في العقود الماضية والمتخصصين في تاريخ الفنون البصرية والحسية .. وهو يكسب تحفظه هذا روحا موضوعيا له صلة وثيقة بموقفه كباحث وعالم تربوي في ضوء المعرفة التاريخية ، وقد حصل (مونرو) على الدكتوراه في ١٩٢٠ ، فدرجة (L.H.D.) مع مرتبة الشرف Coe Coll في ١٩٥٥ وانعم عليه بوسام الليجيون دوتير من فرنسا برتبة ضابط ، زميل A.M. باكاديمية الاداب والعلوم الامريكية (A.A.A.S.) والجمعية الملكية للفنون بلندن وهو عضو بالجمعية الفرنسية لعلم الجمال .: ومؤلف كتب عديدة في علم الجمال وتاريخ الفنون والنقد الفني ابتداء من عام ١٩٢٨ .

هل يكشف تاريخ الفنون المختلفة عن اي اتجاه متواصل او نمط لتغيير دائب) .

هذا السؤال في اعتقاد (مونرو) بداية الحديث عن كتابه (التطور في الفنون) وهدفه . وتتوضح من هذه المقدمة الموجزة انه ينوي تثبيت النقاط التالية كخطوط عريضة لمسار بحثه المضني ..

١ ــ نظرية الدورات المتعاقبة .

حيث تبدو متشابهة في مختلف الحضارات وعبر تتابعاتها التاريخية .

٢ ــ الفن يتطور بوصفه جزءا من عملية التطور الكونية التي تزعم انها تربط بين الفنون وسائر مجالات الفكر عن طريق صيغة او قانون جامع .

٣ ــ يعتقد المؤلف ان نظرية التطور استمرار لنظرية التقدم في القرن الثامن عشر .. وقد اسفرت نظرية التطور في القرن التاسع عشر عن اخطاء جعلت بعض دعائمها منبوذة في القرن العشرين .

٤ ــ اعادة تقييم للنظرية على اساس جديد من التطورات الحديثة في فلسفة التاريخ وفي تاريخ الفن وفي علم الانسان (الانثروبولوجيا) وفي علم النفس الثقافي ، وفي علم الحياة (البيولوجيا) . وغيرها .

٥ ــ نظرية التطور في حد ذاتها احدثت تغييرا اساسيا في تفكير الانسان ولم « يقتصر على تطور الحياة العضوية في النباتات والحيوانات الدنيا والانسان فحسب بل تعداه الى تطور مجموعات الحركات والمجموعات الشمسية والعقل الانساني والمجتمع والثقافة والعلوم والفنون » (ص ١٥ التطور في الفنون) .

٦ ــ طرح الكاتب ردود الفعل ازاء نظريتي التطور والتقدم في عام ١٩٢٠ في الفن وسائر المجالات الثقافية . وثبت اراء مختلفة لكتاب ومؤرخين كثار بذلك المجال .

٧ ــ في فترة ما بعد الحرب الثانية ــ وخصوصا في الخمسينات ، بدا الاهتمام بالتطور يتخذ عناية متميزة في مجال الثقافة وعلى الاخص في علم الانثروبولوجيا .

٨ ــ يعود المؤلف فيؤكد ملاحظة هامة في مجرى بحثه عن حالات التطور في الفنون الا وهي عدم التركيز على الفنون ومراحل تطورها في العصر الراهن الا في النزر اليسير « ولم تأخذ اية نظرية عامة عن تاريخ الفن طريقها الى اذهان الدارسين المعاصرين لتحل محل نظرية التطور» (ص ١٧) .

٩ ــ ويؤكد هنا على ظهور رغبات فردية واهتمامات محدودة بالقضايا الكبرى والاساسية في تاريخ الفن والثقافة .

وثمة فارق بين

أ ــ وصف الاحوال والاحداث التاريخية بوصفها ظواهر تجريبية .

ب ــ وشرحها شرحا سببيا .

جـ ــ وتقييمها من حيث انها صالحة او تقدمية او منحطة (ص ٢٢) ويناقش « مونرو » نظرية التطور على على المستوى التجريبي مع القاء الضوء على المسائل المتعلقة بها كالتأثير النسبي للعوامل الوراثية والاجتماعية والنفسية (ص ٢٣) .

وكتاب التطور في الفنون في عمومه دعوة الى اعادة النظر في دراساتنا السابقة عن تاريخ الفن في ضوء الاستنارات والاكتشافات الجديدة .

حيث تتابع رصده لطرق الكتابة في تاريخ الفن بمعناه الواسع الذي يشمل الفنون البصرية والموسيقى والادب والمسرح وغيرها (ص ٢٧) وخلل هذا التتابع نفهم ان الفن عند « مونرو » ومن وجهة نظر الفنان : محاولة من جانبه ليعبر للاخرين أو ينقل أليهم شيئاً من خبرته الماضية او اتجاهاته ومشاعره وافكاره الحاضرة، ويجعلها محسوسة او مجسمة بطريقة يمكن ادراكها » وهـذا التعريف القائم نسبياً على الاراء العديدة والافكار المتنوعة لا يعطي المعنى الاوضح في مفهوم الفن ، ولعل كتاب (الفنون وعلاقاتها المتبـادلة)

The Arts and their Interrelation

للمؤلف نفسه والذي أصدره عام ١٩٤٩ في نيويورك ، يلقي الضوء بشكل أسطع على تعريف الفن ..

وفي مجال التخصص في تاريخ الفن حـدث تحول اساسي من التركيز على حياة الفنانين الى التركيز على اساليب الفترة واساليب الفنانين نفسها ..

باختصار انها علاقة بين شـخصية الفنان وبيئته الثقافية . (ص ٢٩/٣٠) تبقى ملاحظة سلسلة الاحداث والتشكيلات والسير فهي اما متشابهة جغرافيا او متنافرة او متقطعة تاريخيا او ذات علائق متشابهة فنيا تعكس وجهات نظر متميزة فى الاختبار والتوليد اصطلح عليه (مونرو) بالاماميات والخلفيات .

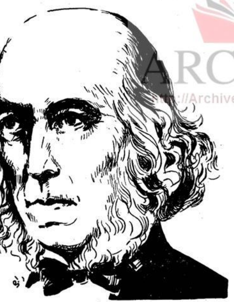
واهمية الخلفية الثقافية في بحث المؤرخ تكمن فى انها امتداد للمساحات التي يتحرك عليها الموقف ازاء التاريخ الفني وتفسيره من وجهة نظر المؤرخ ومن الزاوية التي تهمـه ، ثم دراسة واقع سائر الفنون في العصر المزمع الكتابة عنه بأحداثه السياسية والاجتماعية البارزة . تشكل كل هذه الامـور جزءا من الخلفية الثقافية لكل طراز أو أسـلوب (ص ٣٢) وكذلك فى التاريخ الاجتماعي والاقتصادي تشكل احداث الفن جزءا من تلك الخلفية ، بل ويحدث تأثير متبادل في العناصر الاساسية المتشـابهة لكليهما سـواء كانت خلفية ثقافية ام امامية . وتبقى المقاييس في هـذه الحال متغيـرة مـن زمـن لاخـر (نسـبية ـ عامـة) وذات صـلة اخـرى بين مختلف الفنـون كالموسـيقى والشـعر مثـلا بالتخصيص لكي تتوضح العلاقة بين الفن والعوامل الثقافية، مثل تأثير أبحاث ارسطو في الشعر والجمال على المسرحية الفرنسية تأثير ستانسلافسكي في المسرح المعاصر وتأثير البيئة الثقافية او الطبيعية فى الفنون ثم تأثيرات بيئـة وراثية ونفسية وتربوية واقتصادية وسياسية .

وهناك اتجاه علمي متخصص فى بحث تاريخ الفن .. في حين هناك اتجاه للتحليل الموضوعي للاعمال الفنيـة والاساليب والحركات مستخدما العلوم الطبيعية والاجتماعية وعلم النفس توخيا لأكتساب الحقائق .(ص ٣٤)

من أهم القضايا الملحة ، الحاجة الى الدراسة النظرية في الفنون دون رفض النظرة التعميمية فى المجال المعرفي اذا ما اختص الفرد في فرع من العلوم الانسانية والمفروض ان يكون الكاتب في تاريخ الفن ملما « بأسس الفلسـفة والمنطق والجماليات وعلم النفس والانثروبولوجيا وعلـم الاجتماع والتاريخ العام للحضارة » ص ٣٤ .

ومن ثم فكثيرا ما تكون كتابة تاريخ الفن في الوقت الحاضر مقصورة على مجرد سـرد حقائق عن اعمال فنية وفيرة وذكر ثبت بمراجعها دون التعمق في خلفيتها الثقافية او التعمق في التفسير السيكولوجي» ص ٣٥ . والواقعان الكتابة الفلسفية لتاريخ الفنون قد عوقها التقدم غير المتكافيء الذي حققته الدراسـات التاريخية فى مختلف الفنـون البصرية بسبب حواجز اللغة (ص ٣٥) .

ولكي ندرس بنية اي شيء وشكله ينبغي فهم علم الجمال المقارن وخاصة مورفولوجيا الشكل والاسـلوب Morphology وفي الماضي خصص علم الجمال وقتا طويلا للتأملات المبهمة في الجمال والقيمة الجمالية .. اما فى السنوات الاخيرة فقد اخذ يتحول الى اهداف العلم التجريبي وطرائقه . ولا يزال يعنى بمسائل القيمة ولكن يحاول أن يتناولها عن طريق الفهم المبني على مزيد من الحقائق » ص ٣٧ وتترتب مادة علم الجمال الحـديث واستنتاجاته على اساس نظري لاتسلسل زمني عن طريق الانماط والاتجاهات المتكررة والعوامل والأشكال المتواصلة فى نتاج الفن وسلوك الانسان نحوها .. » ص ٣٧



هربرت سبنسر

ويطلق على أحد فروع علم الجمال المعاصر مورفولوجيا الجمال وهـذا يدرس أشكال الفن في مختلف المجالات :ـ من الصور الى القصائد والسيمفونيات والباليه والافلام من حيث الصوت واللون ، ولهذا المسلك دور مهم يوازي في نتائجه علم مورفولوجيا الحيوان والنباتات فى علـم البيولوجيا .. ولكن هذه الملاحظة الهامة في غياب عن هذا المجال ، لأنه ليس هناك أساسيات متشابهة أو جزئيات

متقاربة متداخلة أو منفصلة كما انه ليس هناك تصنيف معين واضح للاشكال والاساليب . أي اننا بحاجة ماسة الى (دراسة لرموز الفن) ص ٣٨ .

ويتحدث المؤلف ضمن الفصل الاول عن متاحف الفن والترتيب التاريخي فى مجال عرضها التطوري بالرغم من وجود صعوبات تحطم نظام متاحف الفن البصرية ـ بعكس متاحف « علم الاعراق البشرية » او متاحف التاريخ الطبيعي ـ « لأن هذه الطريقة تقتضي وضع كل النماذج المتعاصرة من كل الاماكن او النتاجات المفروض انها من مراحل ثقافية متناظرة جنبا الى جنب في خليط محير كما تخلق مسائل نظرية مربكة متعلقة بالمنشأ والاثر وذلك فى ترتيب تعاقبات الاساليب » ص ٤٠ .

وحول موضوع كتابة التاريخ يتحدث « مونرو » عن معنيين للتاريخ : ـ

الاول ـ يدل على الاحداث الماضية وربما في المستقبل .

والثاني ـ كتابة التاريخ او السجل المدون لهذه الاحداث وسردها وتفسير طبيعتها وتسلسلها واسبابها ، أما مجرد ثبت الاحداث فهو مادة التاريخ (ص ٤١) (وتقوم كل كتابة التاريخ على اساس الاختيار او الانتقاء) واهم نقطة في مجال عمل المؤرخ هي نقطة تخصصه فى التصميم : « ان مقالا قصيرا في موسوعة يدبجه مؤرخ جيد ، قد يدعو الى الاعجاب على انه خلاصة موجزة للاساسيات . » ص ٤٣ .

أما فيلسوف التاريخ فهو يحاول ان يكتشف ما اذا كان فى الاحداث البشرية أية قوانين او اتجاهات او انماط متغلغلة متحكمة ، وهو يبحث في تاريخ العالم عن الاتجاهات والتعاقبات والمراحل الرئيسية بغية فهم ما يكمن فيها من عوامل مسببة » ص ٤٥ .

هذا ما بداه « توماس مونرو » فى الفصل الثاني [فلسفات تاريخ الفن] وتطبيقها على الفنون .

ويشير بهذا الصدد الى مؤرخي التاريخ عموما وتاريخ الفن بوجه خاص وكيف أن بعضهم يحاول ان يلبس نظرياته لبوس العلمية ، ويعتبر البعض الاخر كتابة التاريخ ليست علما .. ويشير هؤلاء جميعا الى بعض العقبات مثل : ـ

١ ـ التفرد النسبي للاحداث البشرية .
٢ ـ التعقيد في التعليل التاريخي .
٣ ـ استحالة القدر الكافي من الملاحظة والتجربة والقياس .
٤ ـ حتمية التحيز الذاتي من جانب المؤرخ .

ومع هذا فيمكن اتخاذ خطوات باتجاه المنهج العلمي كما هو الحال في كتابة علم الجمال (ص ٤٧) « ان احداث الفن تسببها بدرجة كبيرة عوامل فى نطاق الفن نفسه ، او عوامل اساسية في الطبيعة الانسانية لا عوامل اجتماعية او جغرافية او غيرها من العوامل الخارجية » ص ٤٨ .

ثم يوضح المؤلف (مونرو) الاختلاف بين كتابة التاريخ الفلسفية وفلسفة التاريخ ويورد امثلة متعددة لكل منهما . (ص ٥٠)

ماهي اذا طبيعة التفسير السببي في التاريخ ؟

المفروض ان يستند المؤرخ على [المصادر العلمية المتاحة ، فى الجيولوجيا والانثروبولوجيا والفلك والكيمياء والفيزياء بغية تحديد زمن الاشياء والاحداث » ص ٥٢ لكي تكون الكتابة التاريخية وجها علميا في المحتوى والمنهج .

ومع الاختلاف في وجهات النظر لحقيقة كتابة التاريخ ، فأن التسلسل الزمني هو العنصر الرئيسي في تنظيم طريقته (ص ٥٢)

ويستطرد المؤلف فى عرض هذه السمة وانسحابها على علوم الحياة الاخرى ويؤكد ان كافة مجالات العلوم الانسانية ذات علاقة وشيجة في نتائج تلاحمها في محاولة لتفسير حقائق التاريخ ، وتلك هي طبيعة التفسير السببي فى التاريخ (ص ٥٦) .

ويدافع الكاتب هنا عن فلسفة التاريخ ويصفها « بانها محاولة لاثبات وجود قوانين مطلقة وانماط منتظمة في الاحداث البشرية (ص ٥٩) « ووضعت فلسفة التاريخ هنا على انها استنتاجية تتعارض مع الاعتراف بثقافات كثيرة متباينة » ص ٦٠

« ان التركيب الذي تقوم به فلسفة التاريخ ليس فقط مجرد مزيج من التفاصيل ، انه قائم على الاختيار دائما ويزداد قيامه على الاختيار كلما تكدست الحقائق ويجب أن ينقب عما يكمن من الاتجاهات والتكرارات والتعاقبات السببية والخطوط العريضة والتضمينات البشرية الهامة » ص ٦١

لم يعد من الميسور بناء مذهب فعال شامل فى عالم دائب على التغيير الشامل قائم على النسبية » [ص٦٧] .. لهذا تقوضت اركان الطرز الفلسفية .. قوضها نمو المذهب التجريبي .. وشهد القرن العشرون رفضا واضحا (لكل الاساليب والطرق الماضية في تنظيم اعمال الفن وما يرتبط بها من قيم جمالية) ص ٦٧

وتراجعت العلوم (بدرجة اقل من الفن والفلسفة في نبذ مذاهب معينة كثيرة ـ الفلك البطليموسي مثلا ـ وجد انها مذاهب زائفة وتحدى العلم وصحح هندسة اقليدس وفيزياء نيوتن وتطورية دارون » ص ٦٩ . ولكن لا يعني هذا ان المؤلف اتخذ رفضا قاطعا لما ورد فى نظريات هؤلاء الفلاسفة ، انما هو موقف واختيار حقيقي للاساسيات الضرورية الملائمة لحاجات الفرد الكوني وتطلعاته الى مستقبل تكنولوجي اكثر تطورا و «مشقة وصعوبة » بسبب اتساع المعرفة وسرعة تزايدها ، ص ٧٣

ويطرح « المؤلف » السؤال (هل تتطور الفنون)؟.

ويجيب ببعض اجابات متضاربة منها اعتباره :

اولا ـ نظريات القرن التاسع عشر في تاريخ الفنون كجزء من التطور الثقافي .. وتتوضح في هذه النقطة التشخيصات التالية : ـ

١ ـ الاستشهاد براي سبنسر في ان التعقيد المتزايد كان تغيرا من المتجانس (من جنس واحد او طبيعة واحدة او تكوين واحد) الى المتغاير الخواص ومن غير المحدود الى المحدود .

ب ــ أعقب نظرية سبنسر في تطور الفنون عدد من النظريات مثل نظرية « تين » وجروس وهادون وغيرها مما يعني (بالتعدد والاختلاف) .

جـ ــ أيد علماء الانثروبولوجيا والاركيولوجيا بصفة خاصة المدخل التطوري كوسيلة لتوضيح اصول الفنون ومراحلها الاولى .

د ــ فهمت عملية التطور « على انها عملية مستمرة على مدى حقب طويلة من الزمن عن طريق التحدر السلالي أو الانتقال من جيل الى آخر أي انها : ١ ــ (جسدية) عن طريق (بروتوبلازما) الخلايا الجرثومية الناقلة للوراثة في حالة التحدر السلالي العضوي .

٢ ــ « ثقافية » « عن طريق المحاكاة والتعليم في تحدر الفنون . وتشكل تلك الامور معنى التطور .

هـ ــ هناك نظريتان لسبنسر من حيث التقييم فان التطور يتلاءم مع التقدم بالرغم من اختلاف دلالاتهما ــ (أما النظرية الثانية فتقول بان التطور « قانون عام من قوانين الطبيعة ») .

و ــ ظهور عدة نظريات متعارضة كالمثالية والثنائية والمذهب الحيوي والمذهب الطبيعي والنظرية الحتمية والنظرية اللاحتمية والغائية والمذهب الآلي والدروينية الاجتماعية والتبيان التاريخي ونظرية افتراض النشوء .. واقرب كل هذه النظريات الى مفهوم التطور فكرة « التحدر السلالي مع التعقيد المتزايد » .

وبالتالي فأن طرح السؤال (هل تتطور الفنون) يعني « أن الفن والثقافة يتحدران حقا ويتعقدان فعلا ، بوجه عام ، أو الى حد كبير ولن يتضمن ان التعقيد شامل أو محتوم » ص ٧٨ .



هيجل

ثانيا : مهاجمة التطورية في الفن والدفاع عنها :
يرتب الكاتب الجهات المعنية التي تحمل مفهوما مغايرا للتطورية منها :

١ ــ مصادر لاهوتية ادبية وعلمية .

٢ ــ الاختلاف الوارد من نظرية هيجل المثالية في تاريخ الفن حملت بعضا من الاتجاه المضاد للتطورية الطبيعية .

٣ ــ تأثير عمانوئيل كانت في مفهومه الروحاني في الفن على الرغم من أن علماء الجماليات والانكليز في القرن الثامن عشر قد اتجهوا (نحو نظرية تقوم على المذهب الطبيعي بما في ذلك جوانبه النفسانية والاجتماعية » ص٧٩

٤ ــ طغيان آراء الاستشراقيين أمثال شللر وكانت في أوائل القرن التاسع عشر .. حتى جعلوا « التطور » « نظرية صوفية أو باطنية ، تقول بأن كل ما هو اساس للفن شيء لا يمكن تلقينه أو تجميعه ، وان كل خطوة في تاريخ الفن انما هي ابداع او خلق خاص والهام سماوي مستقل ومفاجأة مذهلة .. ومن ثم قيل بتعاقب الخطوات بالاحداث الخارجية او الاحوال الاجتماعية » ص ٧٩/ ٨٠ .

٥ ــ اعتقاد الرومانتيكيين بكون الفن والفنان الهاما ربانيا فوق الحاجات المادية .

٦ ــ وتنطبق هذه الملاحظات على الاختلاف بين ــ الفن والعلم في راي «جون كيرد» في بحثه عن (التقدميين في الفن) عام ١٨٨٧ ، ص ٨٠ .

٧ ــ ظهور نظرية الابداع الخاص في الفن كما ارادها [افلاطون وبلوتينوس ودانتي وبليك] ان تكون « ثمرة ابداع خاص وخلق فريد يأتي به الوحي أو الالهام السماوي مجددا في كل عصر ، في كل فنان وفي كل عمل من اعمال العبقرية » ص ٨٢ ويذهب الى هذا الراي ج.١. سيموندز واوسكار وايلد وبيتر فنجستن (ص ٨٣) ويوافق هربرت ريد على ان الفن يتطور باي معنى دقيق لهذه الكلمة ص ٨٤ .

٨ ــ « ليس ثمة تضارب اساسي بين وجهات النظر العلمية والتاريخية المتعلقة بالفن « على حد مفهوم ماكس دسوار عالم الجمال في أوائل القرن العشرين ، والذي يؤكد على أهمية الروابط بين القيم الفريدة والعامة والفردية الاجتماعية » ص ٨٥/٨٦

٩ ــ الاختلاف بين كون العلم تراكميا بعكس الفن كما قال « أ . ل . كروبر » العالم الانثروبولوجي مؤلف كتاب « الانثروبولوجيا » عام ١٩٤٨ ــ نيويورك) ص٣٠٣

حيث يقول : ــ « انه لزام على كل فن ، او على كل فلسفة أو دين ، فيما يتعلق بهذه المسألة ، ان يبدأ من جديد تماما ، على حين ان كل فترة من الفترات المتقطعة للكشوف في العلم ، يمكن ان تبدأ عموما ، من نفس النقطة التي وقفت عندها الفترة السابقة لها » .

١٠ ــ ظهور آراء ترى عكس فكرة التناقض بين الفن والعلم وتؤكد على « ان الفن تراكمي بعض الشيء حتى في أساسياته : المحتوى ، الشكل ، المعنى والاسلوب ولو انه في هذا اقل من العلم » ص ٨٧

١١ ــ قال بعض علماء الاجتماع الحديثين ــ بأن نظرية التطور الثقافي لم تزد على انها استعارت مفهوما من البيولوجيا في محاولتها أن تبرر أن التاريخ الثقافي كان مناظرا للتطور العضوي » ص ٨٧ .

ويمكن طرح السؤال التالي على المؤلف « الى اي حد يصدق هذا القياس » ؟

ثالثا : يتحدث (توماس مونرو) عن الابحاث الحديثة

فى التطورية وفى الانثروبولوجيا وفي تاريخ الفن «ص٨٨) ويورد آراء مختلفة ومتناقضة لعدد كبير من منظري تاريخ الفن والعلوم الانسانية .

ففي كتاب الانثروبولوجيا النظرية ــ نيويورك ١٩٥٣ ص٢٨٢ يقول دافيد بدني : « ليس ثمة شك في انه كان هناك تطور ثقافي من الحالة البدائية الى المدنية الحديثة».. ولكن هــذا لا يعني انكار التطور الثقافي والحق انه يمكن مع تعديلات معينة / نقل صيغة داروين في التنوع والوراثة والتكيف والاختيار ، من التطور العضوي الى التطور الثقافى ، بل انها تكون في هذا المجال الاخير اكثر جلاء ووضوحا منها في المجال العضوي .. » ص ٨٨ على حد مفهوم جوردون شايلد V.G. Childe في كتابه « التطور الاجتماعي » ــ نيويورك ١٩٥١ ــ ص ١٧٥ .

وفى كتــــاب : Man in the Primitive World ــ نيويورك ١٩٥٨ « يقــول الانثروبولوجيا الامريكي : ــ E.A. Hobel (هوبل) : ــ بأن الطــور الثقافي هــو « العبور من البساطة الى التعقيد ، ومن التجانس الى التغاير فى الخواصّ والعناصر ، وهو ما يمكن استنتاج انه حدث، ولا يزال يحدث بين الناس في دنيا الحياة الاجتماعية، عن طريق الآثار المادية والمدونات التي خلفتها المجتمعات التي انقضت » ص ٨٩

ويتساءل « توماس مونرو » نفسه : هل الفن جزء من هــذا التطور الثقافي » ؟ ويجيب (بأن كثيرا من علماء الانثروبولوجيا لا يورطون انفسهم فى هذا الموضوع امــا كروبر : « فانه قرر ان ثقافات الفن وأساليبه جميعها ، مثل الاجناس العضوية » قد تطورت عن طريق الاستجابات لبيئاتها الماضية الكلية والمتقلبة بالاضافة الى التغييرات الباطنة » ص٨٩ .

ويؤكد رينيه ولك Rene Wellek « أن هناك تطورا في فن التصوير متميزا تماما عن تاريخ المصورين » فى حين يذهب « ارنولد هوسر » الى انه « ليس ثمة شيء يتطور بصــورة أخاذة مثــل الفن » كما وضحها بشكل واسع في كتابــــه The Philosophy of Art History. المطبوع في لندن ١٩٥٨ ــ ص ١٥٠ ــ ويحلل ذلك مــن وجهة نظر علم الاجتماع.. بينما يتناول ا . هـ . جوميرخ ــ الموضوع من زاوية نفسية (لاحظ كتاب

Art and Illusion

ــ نيويورك ١٩٦٠ ، ص ١٠٨ وبأختصار هنــاك أسماء هامة عديدة وجهت الاتهام الى نظرية التطور فى الفنون عدا جوميرخ هو (هانزسد كماير Hans Sedlmayer ــ لاحظ كتابه Evolution in Art ــ لندن ١٩٦٥ .

وانظر جولد ووتر : ــ

Primitivism in Modern Painting

الذي صدر فى نيويورك ١٩٣٨ ــ الفصل الاول ــ لوحة ٢ (تقييم فن الشعوب البدائية) ومن الاسماء التي اعطت رأيها بهذا الخصوص باتريك جاردنر مع اقتباسات من كارل . ر . بوبر ، واشعيا برلين ، ثم كتاب بوبر «المجتمع المفتوح واعداؤه ــ لندن ١٩٤٥) وتناول معظم هــذا البحث التطورية الثقافية والتبيان التاريخي بصفة عامة دون تطبيقها على الفن (هامش ص ٩٠ ــ تطور الفنون) .

ومــن بين الذيــن رفضــوا او قبــلوا نظريــة التطور الثقافي شــــخصيات مختلفـــة مــن حيث المبــدأ نظرية التطور الثقافي شخصيات مختلفة من حيث المبدأ ــ أمثال ماركس وانجلز ولنين قدر ايمانهم بالنظرية الذرية في حين آمن هربرت سبنسر وجون ديوي بالفردية فيها.. وهكذا (ص٩١) ثم يعود (توماس مونرو) فيؤكد مسألة « ان الفن يتطور هي قضية حقيقية تاريخية لا تحدد على أساس ارتضائنا أو عدم ارتضائنا للنتائج الادبية والسياسية لهذا الاعتقاد (ص٩٢ ــ تطور الفنون) .

ثم يسرد قضية التطورية وعلاقتها بالتحولات العامة للانسانية ويضعها في موقف الحياد ازاء اثبات الحتميــة التاريخية أو نقيضها .. ويقول : ــ

« ولكنها ليســت بالضرورة جبرية صــارمة . ولا تذهب نظرية التطــور الى احد الطرفين او النقيضين : ــ فمن المحقق ، انها لا تذهب الى حد الاعتقاد بأن الاختيار الفردي مجــرد خــداع ، وان الفرد دمية سلبية تتأثر ولا تؤثر » وهو يعتمد في طرحه هذا الراي على ارنست ناجل فى كتابه : ــ

"Philosophy and Phenomenological Research"

الصادر في مارت ١٩٦٠ ، ص ٢٩٣ ويبدو واضحا ان « ناجــل » يهاجم راي اشــعيابرلين في كتابــــه : "Historical Inevitability" (لنــدن ــ ١٩٥٤)

ويهاجم رأي (ج . و . ن . وتكنز « فلسفة التاريخ في الفلسفة في أوائل القرن » نشره Klibousky المجلد ٣ ص ١٥٨ ــ ١٧٦ مع ثبت المراجع ــ [هامش ١ ــ ص٩٣ ــ التطور فى الفنون] .

من الواضــح أن البدايات الاولى للفنــون ارتبطت بظهــور الادوات خلال مراحــل التاريخ الاولى ودوراته وظهور نظريات التطور والتقدم فيما بعد اي منذ فترة بحث الانسان عن الغذاء ، والى استعماله الالات الحجرية في العصر الحجري القديم « الباليوليتي » ثم فى فترة العصر البرونزي والحديدي فالعصر الحجري الحديث. النيوليتي ــ ولو انه استعمل النحاس قبل الحديد لسهولة طرقه.. ثم تتزاوج كل هذه المواد في الانتاج في فترات لاحقة اضافة الى العاج والذهب والفضة والنحاس والطيــن المفخــور وانواع الاحجار الكريمــة .

استعرض « توماس مونرو » مؤلف الكتاب تلــك الفترات وربط وسائلها بالسحر والدين و « طبقا لنظرية الدورات التي لا يزال لها من يدافع عنها ، مرت البشرية عــدة مرات بتعاقبات متناظرة من المراحل وتباينت الاراء فى طبيعة الدورات : تارة بالقياس الى حياة الفرد بوصفها تمثل الطفولة والنضج والشيخوخة وتارة الى اعادة تعلم الفنون ونسيانها . وتارة بالقيــاس الى تناوب فترات التعمير والتدمير » ص ١٠٠ (التطور في الفنون) .

وما بين ولادة هذه الانماط مــن الفنون يتضــارع

سويا الشعر والمسرح والرقص والموسيقى بتراتيلها وترانيمها الحماسية واناشيدها حيث يبدأ المؤلف بالحديث المجزأ عن مراحل وجودها الاساسية في ما يسمى بالعصر الذهبي المكون من (الرجال الفانين) كما يقول الشاعر اليوناني هسيود Hesiod في القرن الثامن قبل الميلاد .

وبدأت تقييمات الفلاسفة اليونانيين والاغريق تتجه نحو الاخلاق كمقياس للخير والجمال ـ هذا [الذوق الذهبي الصارم] لافلاطون وسقراط وارسطو وافلوطين قبل الفن يعني انبثاق واعد لاشكال تعبيرية جديدة كرد فعل لها قد يحمل رد الفعل هذا تنوعا متدرج الظهور من حيث طبيعة المعاني والاشكال .. وخلاصة النظر الى تلك الفترة تبرز نظريتان ((صار لهما فيما بعد أهمية في نظرية التطور الثقافي احداهما نظرية التغيير التراكمي والاخرى أن الفن تراث اجتماعي ينمو على مدارج العصور)) ص١٠٦

ان تاريخ الانسان كان عملية نشوء وتطور ، حتى اليوم ، اقترنت بتحسن منتظم في الفنون ، بوصفها وسيلة لحياة أفضل ، حتى ذروة الاتقان الحالية ، وقام شرح هذا كله على أساس المذهب الطبيعي كما تقتضيه الخواص الفطرية للمادة » ص ١٠٦ .

ويتحدث المؤلف عن فترة عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر بنفس النظرة الى التاريخ الثقافي والطبيعي وعلى أساس الدورات والتعاقبات ويحدد آراء العديد من الفنانين والمفكرين بخصوص طبيعة التطور في الفنون عن المراحل التاريخية وخاصة في القرن الخامس عشر والسادس عشر ويرى ڤازاري في بحثه عن الاساليب ان هناك ثلاثة انواع منها : ـ

« أساليب فترات بأكملها وأساليب أمم أو شعوب وأساليب فنانين فرادى » ص ١١٢ .

وأسهم القرن السابع عشر في توسيع التطورية الثقافية أسهاما كبيرا ، حيث ظهرت عدة مواقف جوهرية في تلك العملية الدائبة في حركة التاريخ كان راي باسكال واضحا عام ١٦٤٧ بقوله : « ان تعاقب البشر جميعا عبر عدة قرون يجدر ان يصور على انه حياة فرد واحد دائب على المثابرة الى الابد وعلى التعلم باستمرار » وأوضح فرانسيس بيكون الوسيلة الى ازدياد المعرفة عن طريق الملاحظة والتجربة .. ثم اشتد الصراع والجدل حول هذا الموضوع على يد فونتنللي وبيروليت واستمر الصراع حتى نهاية القرن الثامن عشر حيث بدأ الموقف يتضح تدريجيا .

ويتحدث توماس مونرو عن نشأة اصطلاح « تاريخ الفن » ومروره الى الكاتب الانكليزي ريتشارد سون وكذلك أشار الى استخدام كلمة الاسلوب والنمط والذوق وطبيعة استعمالها في العملية الثقافية .

وفي النصف الاول من القرن الثامن عشر « بدأت كلمة الاسلوب Style تستخدم بدلا من كلمة نمط Manner كما استخدمها جيبرتي وڤازاري وبللوري ولقيت كلمة ذوق Taste حظوة وبخاصة في اسلوب كل فنان على حدة واوضح كايلوس Caylus ان كلمة « نمط » في الفنون البصرية تناظر الاسلوب في الادب (ص ١١٤) .

ونشر ونكلمان في ١٧٦٤ ما اطلق عليه « أول تاريخ منسق للفن القديم » وظهر له عام ١٧٥٥ كتاب حول نسخ بعض اعمال التصوير والحفر اليونانية . ويعود اليه الفضل في ادخال « مفهوم التطور في الاساليب » وهو أول من ادرك أن تاريخ الفن مظهر للتطور العام للفكر الانساني : ـ برنستون نيو جرسي ١٩٤٧ .

Literary Sources of Art History. ص١١٤ .

وظهرت دراسات عديدة مشابهة في تاريخ الموسيقى والشعر حيث أعتقد فوركل Forkel : ان فكرتي الشعر والموسيقى كانتا في الاصل شيئا واحدا ، تنموان معا من حيث القواعد والبيان . و« كان ثمة ثلاث مراحل في تاريخ الموسيقي : ـ



داروين

١ ـ مرحلة الاصوات البدائية البسيطة غير المنتظمة الايقاعية .

٢ ـ مرحلة السلالم الموسيقية والكلام المتغير في درجة الصوت أو مقامه ، مع التشابه في التعبير عن الاحاسيس والافكار .

٣ ـ مرحلة نشوء الافكار والاحاسيس من نفس الطاقة الاساسية الكامنة في النفس (ص١١٦) .

وهكذا يقسم المؤلف مونرو ، واضعي النظريات في تاريخ كل فن بعينه ويلقي نظرة على كاتبي التاريخ الثقافي عموما ، ونفهم ان المعرفة تتقدم عبر ثلاث مراحل هي الاحساس دون ملاحظة ، والملاحظة مع الانفعال ، والتأمل الخالص مع الافكار الواضحة ـ ص ١١٧ ـ

وهكذا نجد بعد تقسيمات كوندرسية لمراحل التقدم الاولى ((أن الزمن دائب على ازاحة الستار عن كشوفات جديدة في ميدان العلوم) ودخلت هكذا نظرية

التطور أبوابا واسعة جديدة في القرن الثامن عشر . وتعددت المذاهب والاراء والمواقف في القرن التاسع عشر واعتبرت هذه الفترة بالنسبة الى :ـ

١ ـ البيولوجيا فترة بحث مستفيض .

٢ ـ علم الاجتماع وفلسفة التاريخ : ظهور مذهب هيجل في المانيا وكونت في فرنسا .

ان ملاحظة الحقيقة التاريخية تتعزز بوجود القوة المتحدة بين « النمط المتنافر القريب والنمط الرفيع المهيب » وقد جاء فكتور هيجو ليؤكد التفاضل أو التنوع .. ونستشرف من ذلك ان ملاحظة حقيقة التنوع والتغيير ، الانفعالية في الفن ، هي احدى مظاهر تطور الفنون . ومن هنا تحدث هيجو عن المراحل في تاريخ الادب في« ثلاثات» للفنون طفولتها ورجولتها وشيخوختها. فكما كان الشعر غنائيا في المرحلة البدائية وملحميا في الازمنة القديمة ودراميا في الازمنة الحديثة ، وكما يقسم ج . م . فيشر الموسيقى الى ثلاث فترات ميلودية ومسيحية وحديثة تتوضح حقائق نظرية التطور في القرن التاسع عشر على هذا المنوال . وظهر في هذه الفترة كما هو معلوم فلاسفة عديدون تركوا آثارهم في الفكر الانساني وفي الوجود الحضاري .. وكان لهذا الصراع دوره في فلسفة التاريخ وتاريخ الفنون : تاريخ تصنيف الفنون على انه جزء من « مظاهر النظرية العامة للتطور الكوني كما اثبت مفهومه للتصارع والتركيب الجدليين على انهما عملية تراكمية في التطور الثقافي » . وتاريخ العالم في نظر هيجل هو العملية التي يمر بها عقل العالم او روحه حتى يبلغ شيئا فشيئا مرتبة الوعي الكامل فيدرك حقيقة نفسه » .

ان استعراض المؤلف لافكار وفلسفات العديد من **مفكري القرن التاسع عشر في ضوء المعرفة التاريخية دون تحديد موقفه الشخصي يعتبر تسطيرا للعلاقات الجدلية كما هي في مضمر ما جاء من تشخيصات أفقدت البحث حرارة تقصيه عن علاقات الربط بين مراحل الحضارة ودور الانسان في سلم تقدمها .. وهذه الملاحظة تنسحب على أغلب ما ثبته (مونرو)من بديهيات او مقولات وآراء جوهرية اتخذت طابعا فلسفيا معينا . وخاصة ما جاء في الفلسفة التركيبية «(بوصفها ادماجا لخطوط الفكرالتطوري السابقة ») وظهور نظرية هربرت سبنسر ولامارك وداروين ثم ماركس . والواضح ان ليس لواحد منهم الفضل (في ابتداع فرضية التطور العضوي الاساسية : وهي الفكرة التي تقول بأن انواعا جديدة من النبات والحيوان تنشأ اكثر تعقيدا او تتوالد عن طريق تغيير تدريجي) ص ١٤٣ .**

وقد اعتمد لامارك في كتابه Zoological Philosophy في ١٩٠٨ (على نظرية ان الخصائص المكتسبة يمكن ان تنتقل الى الذرية ومن ثم يبيح التراكم التدريجي للتغييرات **التي تنتاب حياة اى جيل)**

وقدم داروين تفسيرا منافسا اوضح فيه كيف يمكن ان تكون العملية التطورية قد حدثت ، وربما لاتزال تحدث)

وقد اثبتت التجربة صدق هذه وبطلان فكرة الوراثة التي جاء بها لامارك . ص ١٤٥ « ان داروين في كتابه عرض تأريخي Historical Sketch الذي صدر قبل أصل الانواع ، ينسب الى سبنسر فضل الدفاع عن نظرية الارتقاء في عام ١٨٥٢ دفاعا بارعا قويا مشهودا » كما يذكر توسع سبنسر في تناول علم النفس في ١٨٥٥ .

كان سبنسر متأثرا نوعا ما باوجست كونت ولكنه تأثر تأثرا مباشرا اكبر بعالم الاجنة الالماني K.E. Von Baer الذي جزم بان تطور الكائن الفرد يلخص التطور النوعي اما من حيث مفهوما الاختيار الطبيعي وبقاء الاصلح ، فان سبنسر وداروين كليهما مدينان لبحث مالتس « السكان » ١٧٩٨ . واستقى كلاهما مفهوم الطبقية المتدرجة Essay on Populatio تكون الطبقات من كتاب Principles of Geology لندن ١٨٣٠) . وهيكل فلسفة سبنسر جديد في مفهومه للتطور بوصفه اتجاها شاملا نحو تزايد التعقيد يسري أثره في مجالات الفيزياء والفلك والبيولوجيا وعلم الاجتماع ، وعلم النفس » بطريقة استقرائية . ومع هذا فهو لم يخلط بين معنى التقدم ومعنى التطور .. كان على بينة من ان (التقدم يعني التحسن » وان التطور « نزعة موضوعية أو عملية في الطبيعة » (وهو تقدمي من وجهة نظر التقييمية) وفي كتابه المبادىء الاولى ـ ١٨٧٥ ـ : ان التطور هو « تغيير من تجانس مشوش او غير مترابط الى تغاير مترابط منطقيا، في الخواص والعناصر ، يقترن بتشتيت الحركة وتكامل المادة ، وفي عبارة موجزة هو « التغيير من التجانس الى التغاير » أو من « البسيط الى المعقد » . عن طريق تفاضلات متعاقبة (كل علة تحدث اكثر من نتيجة واحدة أي ان النتائج تتضاعف وبذلك تزيد من التغاير . ص١٥٠

وقد سبق لسبنسر أن شرح « التنوع الهائل في انماط الحيوان والنبات » وكان مردها الى البروتو بلازما، المادة الاساسية الحية في الخلايا الحيوانية والنباتية ومن الكائن الحي ذي الخلية الواحدة) ، ومن هذا المفهوم تكونت فكرة تطور الفنون التي هي جزء من عملية التطور الكونية . وفي اعتقاده :

« ان الفنون تحررت من طائفة قليلة غير متفاضلة نسبيا ، من الاشغال والاشكال ، تشعبت وتفرعت الى مالا حصر له اليوم من اشكال واشغال مختلفة » وأكد « ان الفن المتحضر اكثر تعقيداً واكثر تنوعا من الفن البدائي » ويضرب أمثلة عديدة لذلك بين الفنون القديمة والبدائية والحديثة سواء في الادب او الشعر او التشكيلية او الموسيقى التى « هي في طريقها الى ان تصبح احدى خصائص عصرنا » ـ ص ١٦٠

ان بعض انواع التعقيد يضحى بها دائما ، في الفن وفي الحياة بوصفها عقبة في سبيل قيم اخرى مرغوب فيها اكثر من هذه التى ضحى بها في الوقت نفسه ! وان ادراك بعض الوان التبسيط ، ليست مرغوبا فيها فحسب ولكنها

خطوات ضرورية على طريق التطور نفسه ، فليس ثمة شكل في الفن او غير الفن يمكن ان يتطور وفق كل الاساليب الممكنة دفعة واحدة .. وان اختيار طريق واحدة في الحياة والفن وفي الشكل العضوي معناه بالضرورة نبذ لسائر الطرق الفعلية منها والممكنة »

ان عدم ادراك سبنسر لهذه الحقيقة واصراره العنيد على اثبات قانون بأي ثمن تركا الباب فى نظريته مفتوحا لاعتراضات خطيرة ـ ص ١٦٤

كيف اذن يستطيع المرء ان يميز بين التعقيد التطورى التقدمي وبين انماط النمو غير السليمة ؟

ان حل ذلك يكمن في المعيار الاضافي ، وهو معيار التحديد ، أي وضوح المعالم والنوعية والاتجاه . « فأن الافتقار الى التحديد هو الذي يميز تعدد الاشكال في الانتكاس عنه فى التقدم » ـ ص ١٦٦ .

والحقيقة ان امثلة عديدة اخرى تتباين مع ما طرحه سبنسر فى مجمل الاحداث الحياتية في أن التغيير التطوري يحمل ضمنا مادة متنوعة من الملابسات العريضة والاحداث المتغايرة لاتعتمد على التحديد مطروحا بسبب التعقيد وبالعكس . وقد يتدرج التحديد والتعقيد في فترة واحدة مساهمين في « العملية الكلية لتغيير الطراز فى اي فترة » . كما أن لسبنسر « موقفا خاطئا في اعتبار الفن افراغ الفائض من الطاقة الذي لا يحتاج اليه العمل فعلا وبالغ فى بساطة وفجاجة الثقافات القبلية الحديثة التي هي ابعد ما تكون عن (البدائية) من نواح كثيرة » ـ ص ١٦٩

وبخصوص مبدئه العام عن الارتقاء العقلي يحاول الكاتب توماس مونرو أن يلخصه بصيغة معاصرة مقبولة : ان كل حالة يميز فيها الذكاء الذي يأخذ بأسباب التقدم بين الاشياء او الظواهر او القوانين التي كانت من قبل مختلطة بعضها ببعض ، هي حالة تنطوي على تغاير في اوضاع الوعي وكل حالة يدرك فيها هذا الذكاء المتقدم ان الاشياء والظواهر والقوانين ذات طبيعة اساسية واحدة، وكان يظن من قبل انها متميزة ، هي حالة تنطوي على تكامل اوضاع الوعي » . ـ ص ١٧٠

وقد آمن سبنسر بأن أعلى ضروب الفن ، أي فن ، يرتكز على العلم ولن يتيسر للمرء بغير العلم ، الوصول الى افضل نتاج أو تقدير للفن » ـ ص ١٧١

ويقول بان العلم ضرورة لازمة لتقدير الفنون تقديرا كاملا ويمكن . أن يكون العلم نفسه شاعريا ، وماهو بعدو للشعر وانه يفتح آفاقا جديدة للخيال الجمالي » ص ١٧٢ ويعلق اهمية واضحة « للاحاسيس الجمالية في العملية الكلية للنمو العقلي » وهو يشبه شيلر في انه يستقي هذه الاحاسيس من « دافع اللعب » ويشير الى انها تنتج « منافع خفية » كما هو الحال في تقوية الملكات او في تقوية التعاطف الاجتماعي في وظيفة الموسيقى على سبيل المثال ،وسبنسر اقل واقعية واقل خيالا وتجريدا في رايه فى الفن واللعب عن راى شيلر ـ ص ١٧٤

ويعتمد علم الجمال المعاصر على نظرية اللعب في الفن اقل كثيرا مما فعله شيلر وسبنسر ، فنحن اشد ميلا الى توكيد وظائف الفن الجدية والعملية والفكرية والى اعتباره ضربا من اعمال المهارة ـ ١٧٥

وتحت عنوان ((المشاعر الجمالية)) يدرج سبنسر ((حالات الوعي)) من كل درجات التعقيد والانماط المتنوعة وبعضها احاسيس نامية على حين ان بعضها الاخر مثل الاغتباط بالتأمل فى عمل نبيل من شخصية خيالية هي احاسيس، يتمثلها المرء في ذهنه اما الترابطات اللطيفة بالوان او اصوات معينة او غيرها فانها تحدث بالخبرة ، ((وتتكون هذه المثيرات او المنبهات فى اشكال معقدة ومجموعات متحدة من الاشكال . وتميل تلك الاشكال التي يحس بانها جميلة مرضية الى اعمال الادراك الحسي دون أن ترهقه ، لان فيها من التنوع مايكفي للحيلولة دون الرقابة المملة ولكن ليس الى الحد الذي يدعو الى الحيرة وتشتيت الانتباه وهكذا يتحد التفاضل مع التكامل .. وكذلك تثير الاعمال الفنية في الرجل المثقف خواطر سارة بفعل خوضه تجربة الحياة ـ ص ١٧٦ وقد ينتظر أن تلعب الانشطة الجمالية في جملتها دورا متزايدا فى حياة الانسان كلما تقدمت خطا التطور .. فكلما نما فائض الطاقة اتسع مدى الانشطة والنشوات التي تنبعث من تذوق الجمال وعلى حين تصبح أشكال الفن بحيث تهيء للملكات البسيطة ممارسة سارة بهيجة ، فانها سوف تستهوي العواطف الاسمى بدرجة أكبر منها الان)) ـ١٧٧ .

وفي المجال التالي يحاول المؤلف « مونرو » أن يدون اكثر الاعتراضات شيوعا على فلسفة سبنسر التركيبية ، وباتت الحملة عليه فى النصف الاول من هذا القرن تبدو مفرطة في العنف ، ويرجع هذا الى حد ما الى الجو المشحون بالعواطف فى فترة ما بعد الحرب ، حيث كان التشاؤم هو الطابع الغالب في ادب المثقفين ، وحيث كان مجرد الامل المتواضع في مستقبل البشر يقابل بالسخرية على انه امنية ساذجة كاذبة ص ١٨١ لا تخلو بالطبع نظرية سبنسر من الاخطاء فى مواضع محددة من علم الحياة وعلم الاجتماع ولكن آراءه في تطور الفن لا زالت (تحتفظ ببعض الافكار الصحيحة الموحية » ـ ١٨٢ وفى هذه السنوات تبدو الحاجة ماسة الى اعادة النظر في تقييم فلسفته وآرائه في تطور الفن بشكل خاص و « مراجعتها بصورة موضوعية فى ضوء العلم الحديث » .

يبقى السؤال : ماهي الخطوط الرئيسة للتطورية الثقافية بعد سبنسر ويتحدث المؤلف هنا عن مكانة التطورية الثقافية بعد الحرب العالمية الاولى ويؤكد انه « لم يكن ثمة اتجاه ملحوظ لارتداد العلم الى الايمان القديم بالاشكال الثابتة المقررة ، بل كان ثمة نزوع الى التشكك في كل النظريات التي تقول بوجود نمط شامل رتيب في التاريخ الثقافي » ـ ١٨٦ ـ

« لقد رأينا في العلوم الثقافية نمطين رئيسيين من التطورية يختلفان بالنسبة لاساسهما الميتافزيقي انحدر

أحدهما من هيجل الى بيرجسون وكروتشي وكولنجود . وكان مثاليا أو حيويا . وينسب التطور الى عمل عقلي كوني خارق للطبيعة أو دافع حيوي . أما الثاني ــ الذي قال به كومت وسبنسر وداروين وماركس ومورجان وتايلر، فكان وضعيا أو طبيعيا . وكان اكثر اعتمادا على المعطيات التجريبية والسببية المادية محاولا تفسير التطور على أساس انه عمل رتيب لقوانين طبيعية غير مشخصة في ذات . » ــ ١٨٧ ــ

ويتحول المؤلف « مونرو » الى موقف آرنست هاكل من نظرية هيجل وعن بقاء المثالية الالمانية حية في علم الجمال والفلسفة التاريخية السائدتين في القرن العشرين وعن أثر أوجست كونت في فرنسا .

وفي رأي « ليفي برول Levy Bruhl ان الوريث الحقيقي » للكونت ليس تين ولكنه اميل دوركهيم الذي سعى الى الارتقاء بعلم الاجتماع على انه علم تجريبي بحت، يعتمد على « الحقائق الاجتماعية » بوصفه متميزا عن البيولوجيا وعلم النفس وتصور دور كهيم علم النفس على انه ، علم عقل الفرد ومن ثم على انه مستقل عن دراسة الحقائق الاجتماعية التي لا يمكن الهبوط بها الى أعمال الأفراد وأفكارهم » ــ ١٨٨ وقد تأثر بالتأكيد دور كهيم في بحثه تقسيم العمل بما طرحه سبنسر عن التطور على حد مفهـوم د. ج. ماكري .

ويورد توماس مونرو « أسـماء عديد من مؤرخي الاجتماع والثقافة ، كانوا قد تأثروا بنظرية التطور هذه أمثال كارل لمبرخت (من لبزج) اضافة الى تأثير ماركس على المجموعات الاقتصادية والحركاتالجماهيرية وبنظرية كونت عن المراحل وبالتطورية عند داروين ــ ص١٨٨ . وانتشر أثر سبنسر وداروين انتشارا كبيرا عن طريق عامة الناس في إنجلترا والولايات المتحدة وكان أثر داروين في المانيا اكثر من سبنسر . وكانت التطورية في فرنسا متأثرة بكونت واندمجت فيما بعد مع اضافات سبنسر وداروين وتين لتكون ناموسا واحدا قائما على المذهب الطبيعي في علم الاجتماع والانثروبولوجيا وتاريخ الثقافـة . ثم ان مدرسة الفكر الماركسي هي حتى اليوم جزء من هـذا الناموس بالنسبة للطبيعة والتطورية فيه ولكن معالمها المميزة بارزة جلية الى حـد يبرر افرادها بذاتها في قسم خاص بهـا . . . » .

. وكما انتشر أثر هـ . ج . ويلز في بريطانيا ــ الذي عالج التاريخ من وجهة نظر المذهب الطبيعي ، لاقى موقفه هـذا معارضة وعقبات مشابهة لما واجهت سبنسر من الباحثين الاكاديميين اكثر من عامة الجمهور وبرز. ل. ت. هوبهوس ــ وهو من علماء الاجتماع الانكليز ــ متبعا في كتابه « الاخلاق وتطورها ــ ١٩١٥ » المنهجية في التطور ، ولكن العلماء الانكليز في فترات لاحقة يتحدثون عن سبنسر باحترام كبير .

ويتحدث المؤلف مرة أخرى عن داروين وأثره في فهم اتباعه للتطور على اساس من الاختيار الطبيعي والتكييف مع البيئة .. أما فكرة داروين عن التحدر السلالي بوصفه ناتجا عن الاختيار الطبيعي في تنوعات كثيرة « متعاقبة طفيفة ملائمة » فقد جرى تصحيحها على يد « ديفريس Hugo De Vries ١٨٤٨ــ١٩٣٥ » عالم النبات الهولندي الذي صاغ نظرية التعبير الاجتماعي » ــ ١٩٤ .

ومن أوائل من عالج التطور في الفن على اساس تغلب عليه الوضعية والطبيعية نذكر على سبيل المثال ، جـو تفريد سـمبر Gottfried Semper الذي نشر رسالة على هـذا النسق في عام ١٨٦١ بعد عامين من ظهور « أصل الانواع » وكان لها أثرها البالغ على دراسات الفن البدائي في الجيل التالي . وتناولت بصفة أساسية فن العمارة والفنون الزخرفية النافعة مثل النسيج والفخار والمعادن ولم تورد الا النزر اليسير عن التصوير والنحت وأرجع سمبر النشأة الاولى للفنون الى حاجات الانسان البدائي العملية الى المأوى والكساء » . ــ ١٩٥ .

« ويمكن للتطوري ان يؤمن بأن الفن نبع من أنشطة بدائية كانت في جوهرها نفعية ، ولكنها لم تكن بأسرها كذلك وان الرجل البدائي كان يتذوق الجمال ، وان هذا الذوق نما كلما سمح الفراغ والاطمئنان . وان للفن اليوم قيمـة عملية أقل بل قـد تنعدم أحيانا » وفي مجال تال يتحدث (مونرو) عن أثر كانت وهيجل على ما جاء بعد ذلك من نظريات في التطـور الثقافي) وكيف ان مكانتهما وأثرهما ودورهما في الفكر والثقافة قد « فجرت تقليدا عيد المدى من المثالية في البيولوجيا وفلسفة التاريخ وعلم لجمال وتاريخ الفن .. » ــ ١٩٧ ــ ليس فقط في المانيا بل امتدت لتشمل ايطاليا وفرنسا وانجلترا .. ولكن ذلك لا تعني ان فلسفة هيجل بهذا الخصوص قد اتخذت صفة بديهية ثابتة أو مقولة غير معرضة للنقاش والتناقض. فقد حاول بعض الفلاسفة أمثال :

كروتشي وكولنجود » (تو كيد وجوه الخلاف بينهم)

كما يوضح ذلك (في الجماليات كتاب كروتشي ــ لندن ١٩٢٢) الى اي حـد اتفق واختلف كروتشي مع هيجل» . و « ممكن أن يوضح أيضا شوبنهور ونيتيشـه في نطاق الناموس الالماني الرومانتيكي الى درجة معينة . فقد قبل كلاهما افتراض وجود قوة متساوية وراء الاحداث تدفع الحياة والانسان الى تعاقبات تاريخية معينة » ــ ١٩٩ وقـد اشتهر نيتشه في اتجاهين متناقضـين في الفن : « النمط الابولوني والنمط الديونيسي : الاول ينشـد

الجمال الحالم والصفاء، والثاني ينشد الانسجام الجذل، أي اغراق كل العزلة فى فيض من الاثارة والشهوانية » وقد أخذ فكرة الاختيار الطبيعي وبقاء الاصلح من المذهب الطبيعي لدى داروين وسبنسر .

ومما هو واضح ان خلافا أساسيا بين المثالية والثنائية انعكس بشكل حاد في مواقف توماس هكسلي مثلا وبين سبنسر :-

المثالية تنكر حقيقة المادة ، المسيحية ساندت الثنائية ولكنها مختلفة اختلافا أساسيا عن النفس او الروح – ص ٢٠٠ وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هدد المذهب الطبيعي والفلسفة الوضعية المثالية – فلسفة التسامي ووجود قوة متسامية وراء الاحداث مع انكار حقيقة المادة – والثنائية كلتيهما ، فتحالفتا معا ضد المفاهيم التي تنظر بارتياح اليهما .. واتفق علماء كل منهما في انه « من الميسور التعاون مع زملائهم الطبيعيين فى وصف وتنسيق ظاهرات التطور مع الاختلاف عنهم في التفسير الاعمق لهذه الظاهرات وعلى الاغلب كانت المثالية والثنائية مضادتين للعلم التجريبي لمعارضتهما « انتشار المناهج والنتائج الوضعية » .

وفي فترة لاحقة يوضح « بدني » كيف ان كروبر من بين علماء الانثروبولوجيا الامريكيين قريب من النظرية « الكانتية الجديدة » ، فى تمييزه بين الطريقة التاريخية والطريقة العلمية – بدني ص ٢٥٢ . مقال كروبر « التاريخ في الانثروبولوجيا » في مجلة
American Anthropologist”
عدد ٣٧ (١٩٥٣) ص ٥٣٩ – ٥٦٩ .) فقد نادى كروبر بأن الاولى لم تكن متميزة في معالجة تعاقبات الزمن ، بل في محاولة تكامل وصفي ، على حين أن العلم يحاول تحليل العمليات على أساس كمي .

وفي مضمار (معنى التبيان التاريخي ، في فلسفة **التاريخ) يخصص المؤلف دراسة [الاتجاهات المتغيرة نحو العلم والتطور] ويبحث عن آراء عديدة في تحديد معنى اصطلاح « التبيان التاريخي » Historicism وركن الى ثلاثة من تلك التفسيرات . الاول : بوصفه « عقلية ذات نزعة تاريخية » أي تقييم الحياة كونها عملية تاريخية وتشمل النسبة فى [الفلسفة والدين والاخلاق والجماليات] أما الثاني فبوصفه «ايمانا بالقوانين التاريخية والتنبؤات» أي الكشف عن العناصر التي تشكل تطور التاريخ بالهدف الاساسي وهو (التنبؤ التاريخي) .**
ويقوم التفسير الثالث للتبيان التاريخي على « التخصيص والتفصيل والنسبية وانه اولا كيفي ، ثانيا جانب مضاد للعلم ، مثالي » وهو « ينكر امكان وجود قوانين شاملة وطرز نظامية عالية في التاريخ » .

وبعد ان يورد المؤلف الاراء العديدة لكل تفسير وانتماءات المفكرين والتقاليد الفكرية الاوربية المؤيدة والرافضة ، حاول تثبيت رأيه فى ان « التاريخ لم يستطع، مهما بذل من جهد ، أن يحقق موضوعية كاملة . فقد اعترف بالتمييز الشخصي والثقافي والايدلوجي لدى المؤرخ ، على انه حقيقة ثابتة يجب التصدي لها وكان هذا التحيز دائما قيدا ، ولكنه قد يشكل ايضا اسهاما خلاقا اذا كان المؤرخ بارعا) .

وخلاصة ذلك ان كشوفات علمية خاصة جمعت بين التاريخ والعلم في نزعة التجريب بوصف الاول دراسة لظاهرات الانسان والطبيعة وبوصف الثاني استقصاء للطبيعة والانسان ، وامتد هذا المفهوم الى المجال الثقافي – مثل الانثروبولوجيا بتعميماتها وعلم النفس وادمج بتعدد الحقائق في العلم والفلسفة فى النهج التاريخي وتعميماته .

ويتحدث « مؤنرو » عن التكوين القويم والتوازي فى المذهب الحيوي والمذهب الطبيعي « التكوين الثقافي القويم) وينقل تعريف ذلك بما جاء في قاموس وبستر فى البيولوجيا بانه نظرية تقول بأن « التنوع في الاجيال المتعاقبة يسير وفق نظام معين وينتج عنه تطور نمط جديد ، بصرف النظر عن أثر الاختيار الطبيعي أو اي عامل خارجي ، وهو تنوع أو تطور حاسم ، وفى علم الاجتماع يعني بأن « التطور الاجتماعي يسير دائما في نفس الاتجاه ويمر بنفس المراحل ، فى كل ثقافة من الثقافات ، رغم اختلاف الاحوال الخارجية » . ص ٢١٨

وأورد عدة تفسيرات لمعنى التكوين القويم . الاول: من حيث ارتباطه في علم الاجتماع [بمفهوم التوازي] (أو الابداع الحر) وتعارضهما مع [الانتشارية] الثقافية التي تعتمد في منهجها على (تفسير التشابهات بين ارتقاءات الجماعات المختلفة). الثاني: طرح فكرة الذين آمنوا بوجود « عناية الهيئة » وهي بالاساس معتمدة ابحاث كارل ولهلم ناجيلي (١٨١٧ – ١٨٩١) النباتية ومن دراساته لفلسفة هيجل فى (ان النوع او الجنس هو زبدة كل الاحاد المتشابهة ، وعلى هذا فهو فكرة مطلقة) .. وقد ثبت (ناجيلي) رأيا مضادا لداروين وهاكل واعتمادا على التوالد التلقائي وباراء لامارك . وفكرته تقول : « بأن التطور قوة فطرية متأصلة من قوى الحياة ، وليس عملية مفروضة على الكائنات الحية من الخارج » وسار على ذلك المنوال تيودور ايمر ودعم ملامح هذا الفكر في نهاية القرن التاسع عشر بعض العلماء فى النبات والفسيولوجيا والميتافيزيك وأبرزهم هانز دريش الذي نبذ الداروينية وأحيا مفهوم ارسطو عن الفعالية الكاملة Entelechy ولم تكن واضحة بالمعنى الكامل وهادفة بالمعنى السيكولوجي،

في حين اعتبرتها المسيحية مظهرا للهدف الالهي. وعلى انه نظرية غائية في الخلق – ص ۲۲۰ .

في حين يفسر عالم الوراثة هذه الحتمية المقدرة على اساس الكروموسومات (جسيمات خيطية تظهر في نواة الخلية عند الانقسام) و(الجينات) (المورثات) التي تجمع نفسها وفقا لقوانين مندل ... ويحلل العملية على اساس فيزيائي كيميائي . » وقبل على هذا الاساس انصار المذهب الطبيعي والمذهب الحيوي (مفهوم التكوين القويم في التطور الثقافي) ص۲۲۱ وينطوي التكوين القويم على افتراضين الاول ان الطبيعة تظهر نزعة الى التطور في خطوط مستقيمة او متصلة ، كما هو الحال في المواد الحيوانية والنباتية المتحجرة في العصور الجيولوجية القديمة .. والثاني وجود قوة أو قاعدة خفية حيوية توجه التطور في خطوط واضح انها محتومة مقدرة » . حسب مفهوم وليم . س . بويد . **ولكن ذلك لا يعني اتجاها عاما متكاملا . ص ۲۲۲ لمعنى التكوين القويم او** الصحيح

« ان لفظة « ارثو "Ortho" » معناها في اليونانية « الصحيح او الحقيقي » ومن ثم يوحي اصلاح التكوين حرفيا بالتكوين في الاتجاه Orthogenesis القويم ، الصحيح ، أي التطور التقدمي أو التحسن .(۲۲۳) يقتبس جوليان هكسلي في عام ١٩٤٠ عبارة جولد شميت قال فيها « سوف يكون هناك في حالات كثيرة اتجاه واحد فقط (للتغيير التطوري الممكن) بدون تعاليم لامارك وبدون الغموض » .

ان الحقيقة الهامة التي يجب ادراكها هي ان نوعا من الحتمية الطبيعية سيظل من الوجهة النظرية شيئا ممكنا للتطور العضوي والثقافي سواء بسواء ، ولو ان هذا لا يلقى اليوم ترحيبا في المجالين كليهما . » – ٢٢٥ .

الى اي مدى تتوضح المعالم المتباينة في التنوعات البيئية التكوينية ضمن مفهوم التكوين القويم ؟ **هذا ما** تشعبت افكار القرن التاسع عشر في الاجابة عنه ، **ولكن** بداية القرن العشرين قد تقدم الأجوبة الواضحة لهذا التساؤل او تنضم هي الاخرى في مفهومها التكاملي والمتنوع الى الاتجاه العام السائد في القرن السابق والى القانون العام المتطور بشكل عمومي . هل يحد اذا التكوين القويم (على اي مدى واسع في الظواهر العضوية) **وفي مجال** الثقافة . هل تقدم النظرية الماركسية في الفنون الاجوبة **على ذلك ؟** هذا ما سنتتبعه في الجزء الثاني **من هذا** المدخل الى التطور في الفنون .

امطار في ليل معتم

هادي الربيعي:

اشتهي شفتيك ،
وأرفع عن جرح وجهك ،
خصلة شـعر ،
تساقط منها دم لزج .
اقبّلها ،
يتسرب طعم الدماء الندية ،
في داخلي ، نهر جمر ،
تلاحقه الريح ،
تسقط في قاع قلبي عيونك ،
انشد كالجذر فيك ،
ويصبح عشقي لعينيك موتا ،
وموتي بعينيك عشقا .

● ●

اشتهي شفتيك ،
معلقة فوق اغصان قلبي المناديل ،
مبتلة بالدموع ،
معلقة لحظات الوداع ،
وعيناي تسأل كل المرافيء ،
كل البواخر ... والقاطرات ،
عن الغائبين .
وبين المحطات كنا نوزع اشواقنا ،
والنعاس بعيد الاحبة ،
في الصحو ،
نبقى وحيدين ،
تمضي البواخر ... والقاطرات .
ونحن انتظار

● ●

اشتهي شفتيك ،
تختبيء الان في جسدي ،
الامنيات الجميلة ،
سرب طيور يفاجئه مطر الليل .. والريح ،
كان الشتاء الذي لا يغادر يوما ،
سماوات قلبي ،
يبعثر اكوام شوقي لعينيك ،
اني أحبـك ،
اني أحبـك ،
اني وضعت على الجرح ،
اوراق شعر المحبين
كنت الملم كل الحروف التي سقطت ،
كالثمار الرديئة ،
حمراء .. حمراء
داخل بركة قلبي

● ●

اشتهي ان اقبلك الان ،
وجهك يحتل .. كالخمر ذاكرتي ،
قطعتني سياط الحنين اليك
يشدونك الان فوق
الصليب
يقيمون حولك حفلة رقص ،
يرشون وجهك بالضحكات الخليعة ،
اعرف ان شرايينك انتفخت بالغزاة .
واعرف ان رماد الجرائد ،
يمنح عينيك فجرا .. ويزرع فيها ابتسامة
ولكننا الان خاوون مثل الجرار القديمة ،
في الليل يأتي نشيجك
تستيقظ الشرفات

● ●

احبـك
فلترقدي فوق حقل الصنوبر ،
قلبي ،
وجهك يحتلني ،
اشتهي ان اقبلك الان ،
ثـم
امـوت

قصة قصيرة

السيد احمد السيد

يحيى الطاهر عبد الله

ـ ١ ـ

البيت حجرتان ، قديم ، بحي سعبى قديم ، وهو ميراث من اب مات وام ماتت للاختين . الاخت الكبرى تسكن في حجرة ، والحجرة الاخرى مؤجرة للسيد احمد السيد .

والبارحة اتت الاخت الصغرى وهي عجوز لتزور اختها الكبرى ، ولسبب ما لا يعلمه الا علام الغيوب نشب بين الاختين خلاف .

قالت الاخت الصغرى : « انت تسكنين في حجرة وهذا حقك : وحقي هو ايجار الحجرة الاخرى التى يسكنها السيد احمد السيد » . ردت الاخت الكبرى ــ وهي كاذبة ــ ان : « السيد احمد السيد لم يدفع ايجار الشهر الذي فات .. كذا ايجار هذا الشهر » . هنا صرخت الاخت الصغرى قائلة بأنها ستطرد السيد احمد السيد . فنبهتها الاخت الكبرى الى ان ذلك غير جائز : « انتظري حتى يمر شهر ثالث » . (ومن ثم فعلى الشقيقة الصغرى ان ترسل انذارا على يد محضر ، ثم يكون حجز ، وبعد ذلك ستصدر المحكمة امر الطرد) .

ـ ٢ ـ

كان السيد احمد السيد يستمع لكلام الاختين وهو يرتجف : انه الشتاء وهي السماء تمطر فى الخارج بغير توقف وهو خوف مبهم لازمه من الصبا الباكر ، ثمة حادث سيحدث له فجأة ، سبقه تدبير محكم ، لن يقدر على دفعه مهما حاول ــ وتحسس السيد احمد السيد جرحا بالفا فوق حاجبه الايسر .

(كانت ليلة ممطرة كتلك الليلة ، والعتمة سلبت من بصره النور ، يسير بهدى من غريزته التي حفظت مواطن الحفر ومسالك الدروب الضيقة الملتوية ، بقدمين اثقل خطوهما الوحل الذي يفوح برائحة تقلقل معدته وتضغط على قلبه وتهدده بالتوقف ، وفجأة ، صدمه جسم حي ، وسمع صراخ امرأة ، وفجأة : ارتد النور الى عينيه اصفر كأنها السيوف الصدئة قد تقاطعت ، ليرى ضوء الفوانيس يطل من كوى بالحوائط ومن فتحات البيوت ، ولم يبرح مكانه ، كانوا رجالا وشبابا ونسوة يسدون عليه كل منفذ ، ولم يقاوم ، وكان عاجزا عن الدفاع بلسانه الذي شل فجأة ، ولما افاق كان جسده يفور كالقدر فوق النار .. وقد عصبوا وجهه بخرقة قديمة ودسوا في فتحة الجرح البن المصحون ، ولما حاول فتح شفتيه ظنه رب الدار الشيخ يريد الدفاع عن نفسه ــ فقال : « لقد قالت لنا ياولدي .. قالت انك لم تكن تقصدها بفاحشة » ، وسمع السيد احمد السيد مصمصة شفاه النسوة المشفقات ، وكان راغبا فى النوم ، وفجأة وجد نفسه يبكي بدون توقف) .

رغبته في الخروج قوية ــ لكنه المطر والوحل والعتمة ، وهو راغب في السير بدون توقف فى شوارع خالية من

الوحل والعتمة والحراس .. ويكون هناك بار خال حتى من البارمان .. ويظل يشرب ويشرب فجسده عطش للخمر ، لكنه عاد – على غير رغبة منه – يقرأ على ضوء فانوس في كتاب بونابرت في مصر ، وكم كانت دهشته بالغة حين وقع بصره على كلمات لصيدلي ايطالي :

« الكل خائف ، لا يدور حديث الا عن المتاعب والفقر المنتشر والسرقات والقتل ، فليس هناك امن – لا على الحياة ولا على الاملاك ، انهم يسفكون دم الإنسان كأنه ثور ، والحراس في جولاتهم بالليل والنهار يحاكمون ويحكمون وينفذون احكامهم فورا دون استئناف ، وهم يسيرون بصحبة الجلادين ، وما ان يصدر الامر حتى يسقط رأس شيطان مسكين » .

اهي محض صدفة ، ام هو بيد محكمة ، ام ان الايام تتشابه ، ام انه ليس اكثر من صيدلي ايطالي يحسن الكلام كالفرنسي بونابرت الذي ادعى « ان اراضي المماليك المصادرة ملك للامة » ، « ومع ذلك وزعت لاشباع ذلك الاله الشره – ونعني به مالية الجيش – وهكذا ظل الفلاح فلاحا » .

هنا توقف السيد احمد السيد عن القراءة وقد سمع وقع خطوات ، وثبت عينيه في الشخص الذي دخل الحجرة – ولم يكن له به سابق معرفة ، واغمض عينيه وصرخ :

« القول الاخير ياسيدي تعقيب لمؤلف كتاب بونابرت في مصر وليس لي على اية حال .. اما بونابرت ياسيدي فقد قال عن مصر لحكومة الادارة : « هذه الامة تختلف كل الاختلاف عن الفكرة التي اخذناها عنها من رحالتنا .. إنها امة هادئة باسلة معتزة بنفسها » .

– ٣ –

هم السيد احمد السيد للدفاع عن نفسه أمام تهديد الاخت الصغرى التي قالت انها ستنهش لحمه ، لكنه لزم الصمت لان الاخت الكبرى غمزت له بعينها ، وهاهو يتعرج سالما مع الدروب متأبطا كتاب بونابرت في مصر ، قاصدا مقاهي قلب القاهرة فله هناك صحاب ، وبالنهار يقل توقع السيد احمد السيد للكوارث .

– ٤ –

« ها مقهى .. وها صاحب » .

كان الصاحب متجهما ، سأله السيد احمد السيد « خيرا » ، رد الصاحب « أمر عائلى » . مضى السيد احمد السيد ينقر بأصابعه على الطاولة ، قال الصاحب « هذا ما يقلقني .. كف ارجوك » . دس السيد احمد السيد يده في جيب سرواله ومضى يعبث في كم من القروش المعدنية ، وثبت بصره على لطخة بسقف المقهى اشبه بسمكة الكابوريا . قام الصاحب ورد السلام ومضى مسرعا . وطلب السيد احمد السيد من الجرسون الواقف المحملق فيه قهوة على الريحة ، وكلم نفسه :

« سألته بتلهف فأجابني بفتور .. لقد ضايقته ، ومضى مسرعا وكأنه يخشى ان الحق به .. كأنه سليم وكأنني اجرب .. لقد ضايقني ، وانا لم اكن بحاجة لفنجان القهوة .. لكن كنت اريد ابعاد الجرسون » .

– ٥ –

غاب الجرسون والصاحب المهتم بالسياسة كان صامتا ، كرر السيد احمد السيد الطلب على الجرسون ، فزعق الجرسون « قهوة عالريحة » ، قال السيد احمد السيد يستنفر همة صاحبه على الكلام معه « ضجة فارغة .. ما هذا .. نجاح نيكسون وهزيمة ماكجفرن واصوات اليهود .. اي رئيس امريكي ماهو الا ممثل يقوم بدور في لعبة على مسرح السياسة الدولية .

ماهو الا خادم لرأس المال الامريكي ياصاحبي .. متى نفهم ياصاحبي ان امريكا لن تقف معنا نحن العرب ضد اسرائيل حتى فيما لو تولى رئاسة حكومتها ملاك بأجنحة بيضاء .. تلك طبيعة نظام ياصاحبي .. انه رأس المال ياصاحبي .. انها امريكا التي تباعد بيني وبينك ياصاحبي » . همهم الصاحب واخرج علبة سجائره واشعل منها واحدة لنفسه ووضع العلبة في جيبه وغاب برهة ثم اخرجها وقدم للسيد احمد السيد سيجارة . وجاء الجرسون بالقهوة ، ورشف السيد احمد السيد وقال بصوت هامس لصاحبه « في مدينة كتلك يموت الانسان بالافعال الصغيرة .. لقد طلبت منه قهوة على الريحة .. ومع ذلك فها انا اشرب قهوة سكر زيادة » . قال الصاحب « لاتهتم » . حدث السيد احمد السيد نفسه « ما كان يجب ان اخذ منه السيجارة .. ربما بدا مني هذا سلوكا جارحا .. لكنه ما كان ليهتم .. كما انى فشلت في ان اجعله يبادلني الحوار برغم اني قلت كلاما يوافق هواه « على اية حال انا مؤمن بما قلت وهذا يكفيني كعزاء » ، وقال لصاحبه « سأقوم » ، وكذب ليخفي اضطرابه « معي موعد » . قال الصاحب « احيانا اجلس هنا .. انت تعرف » . قال السيد احمد السيد « سأدفع ثمن القهوة » رد الصاحب « لا تهتم » .

– ٦ –

.. هاك مقهى .. وها صاحب »

قال الصاحب المرح « ليس معي مال » . رد السيد احمد السيد « لا اريد مالا » . سأل الصاحب الماكر « ولا حتى اجرة الاتوبيس » . قال السيد احمد السيد « معي مال معي » ، وصفق وطلب لنفسه قهوة على الريحة ، وسأل صاحبه ان كان يبغي شرب شيء . ضحك الصاحب وقال للجرسون « قهوة على الريحة لاثنين على حساب البيك » واشار للسيد احمد السيد . ودخل المقهى بائع يانصيب اعرج واشترى الصاحب ورقة ، واتت متسولة تحمل طفلة مشوهة الوجه واليدين والساقين قال السيد احمد السيد « اعرفها .. مهاجرة .. وهذا الذي بالطفلة من فعل نابالم العدو الحارق » . قال الصاحب مبتسما في خبث « انها تصلح زوجة وام وانت تصلح ابا صالحا لطفلة مسكينة .. وطائرات اسرائيل رمت مدن القنال بكل انواع القنابل ما عدا قنابل النابالم وسأل الصاحب بخبث « لماذا غاب الجرسون ؟ .. هه .. ازعق عليه .. ازعق فأنا ضيفك » . نادى السيد احمد السيد الجرسون وكرر الطلب واخرج من جيبه ثلاث سجائر اعطى للجرسون واحدة وللصاحب واحدة واشعل لنفسه واحدة . سأله الصاحب « ما حال قلبك ؟ » . وجاء الجرسون حاملا فنجانين من القهوة وكوبين كبيرين من الماء . ورشف السيد احمد السيد رشفة وقال « تلك قهوة مضبوطة .. لو اضاف الشيطان نصف ملعقة سكر بدلا من ملعقة لشربت انا قهوة على الريحة » . وكرر الصاحب سؤاله « قلبك كيف حاله » اعني ما اخبار تلك التي لا احد يعرفها سواك » . وكأن السيد احمد السيد كان ممثلا يقف على مسرح يعرض ميلودرامًا هكذا راه الصاحب ، وسمعه يصرخ « من المحزن ان يركز المرء كل مشاعره فى شخص واحد وفي قلب واحد » . قال الصاحب « لمن هذا القول .. انه ليس قولك على اية حال » ، اشار السيد لكتاب بونابرت فى مصر وقال « قول لبونابرت في رسالة لاخيه جوزف » . ضحك الصاحب وقال « يوسف .. يوسف يا سيد احمد . قال السيد احمد « لا تسخر مني ياصاحبي ففي كتاب بونابرت في مصر اقوال صالحة لمثل هذا الزمان .. اقوال تعنى الكثير .. فقط لو تسمع وتتفكر .. ارجوك .. لا تحسبني عبيط » ، ومضى السيد يقلب صفحات الكتاب وقراه

(يقول المؤلف « لو ظلت قلوبهم العتيقة كنظمهم لقاتلوا كما قاتل اسلافهم من قبل دون نظر للعواقب ولكن قلوبهم كانت عصرية ») (ويقول الجنرال كفاريللي « انا ازعم ان القوانين التي تقدس الملكية تقدس الاغتصاب والسرقة ») (ويقول بونابرت « ان البحر الذي لم نعد سادة عليه يفصلنا عن ارض الوطن ، ولكن ليس هناك بحر يفصلنا عن افريقيا واسيا ، وعدونا كبير ، وعندنا من الرجال ما يكفي نواة لجيوشنا ، ونحن لا نعاني نقصا في الذخيرة ») (وقال كليبر عن بونابرت « انه عاجز عن تنظيم اي شيء او ادارته ، ومع ذلك فما دام يريد ان يفعل كل شيء ، فهو ينظم ويدبر ، ومن هنا الفوضى والاسراف فى كل شيء ، ومن هنا حاجتنا لكل شيء ، ومن هنا الفقر الذي نعانيه ») .

فجأة دخل المقهى عدد مهول من الناس ، فهب الصاحب واقفا كمن لدغته عقرب ـ قال للسيد « عما قليل سيذيع التلفزيون مباراة اليوم فى كرة القدم .. سأشاهد المباراة في البيت » ، وضحك السيد احمد وقال « خذني معك فتلك فرصتي لاركب اتوبيسا غير مزدحم » . قال الصاحب بلهجة عاطفية « لو تركتك لقرأت لي الكتاب بكامله .. ستفقد بصرك من قراءة الكتب .. صدقني .. ولكن لماذا لا تكتب ؟ .. هه !! » . اجاب السيد احمد وهو يلهث خلف صاحبه السريع الخطو « لست موهوبا ياصاحبي .. لست موهوبا » .

ـ ٧ ـ

طال بهما الوقوف والاتوبيس لم يصل : وكان الفتى طويل الشعر والسوالف ، وكانت الفتاة قصيرة الشعر تلبس جونلة قصيرة زرقاء وبلوزة بيضاء مشدودة عند العنق بغراك احمر ، قال الولد للبنت « لو ركبنا المترو .. الم اقل لك .. كان يجب ان نركب المترو » ، ردت البنت على الولد « ونتمشى محطتين .. لقد تأخرت وماما تعرف موعد خروجي من المدرسة . » قال الولد للبنت « نركب ونمشي المحطتين معا » . قالت البنت بدلال وهي تعبث بسلسلة يتدلى منها مصحف « سيصل الاتوبيس بعد قليل » ، قال الولد الذي اساء فهم البنت «طظ» .. ودق الارض بكعبيه ومضى ، ورفعت البنت حقيبتها واخفت ثدييها عن نظر الرجل الغاضب الذي كان يتابع حديثها مع الولد والذي كان يلبس بالطو مرفوع الياقة وعلى جبهته علامة من اثر السجود ولما لم يغير الرجل موقفه من البنت علاوة على انه بصق ـ اسرعت البنت تجري اتلحق بصاحبها .

لما جاء الاتوبيس تضارب الناس بالمناكب ، وتعذر على السيد احمد الركوب ، ونظر يمنة ويسرة وايقن انه فقد صاحبه وان الصاحب بلغ غايته ، فولى وجهه صوب مقهى قريب وكان حسن الحظ فها هو صاحب بديل .

ـ ٨ ـ

كان الراديو يذيع مباراة الكرة ، وكان الصاحب مستمعا بأذنيه قارئا بعينيه التفاصيل التي تسبق المباراة في صحيفة « المساء » بملحقها الرياضي ، وكانت بقية الصحيفة ملقاة على كرسي مجاور ، استأذن السيد صاحبه

في الاطلاع على الجريدة ، رد الصاحب « خذها .. خذها لك » ، وقد صارت الصحيفة ملكا للسيد احمد وجد اعلانا فقطعه بحرص ، لمحه الصاحب فخطف منه القصاصة وقد ظنها ذات قيمة عينية — لكن خاب قصده فداري خجله بقراءة الاعلان بصوت مسموع « حفلة ساهرة كبرى لجماعة سيدات مصر بفندق النيل هيلتون بقاعة الف ليلة وليلة غدا لصالح اقامة دار ضيافة والعشاء يعقبه برنامج ساهر تحييه نخبة من الفنانين والفنانات » ، ضحك الصاحب بعصبية ، وقال السيد « قد تحضر » — وقال محتقرا لصاحبه ، وكان في قرارة نفسه تعيسا لانه عاجز عن التصريح باسمها « نعم انها مدام تامبييه : الحسناء الرياضية الجسم .. واحدة من نجوم التيفولي بالقاهرة .. اثار سخطها ان يصدر بونابرت الامر بأن ارتداء ثياب النساء رمز على الجبن .. لم تطق التهجم على بنات جنسها .. فاعلنت انها على استعداد لمبارزة بونابرت .. وانها ستريه والمسدس في يدها .. ان الخوف — حتى الخوف منه — لا يملأ قلوب جميع النساء » .

— ٩ —

عند محطة الاتوبيس حكى السيد لصاحب قابله حكاية الولد مع البنت مع الرجل الغاضب المتدين ، وقال ان اهداب البنت كانت طويلة ، سأله الصاحب عن معنى ذلك فأجاب بأن كتاب القاهرة وهو انجليزي يقول — ولا تأخذ ياصاحبي من قول الرجل المعنى البسيط « ان اهداب المصريين الطويلة هي سلاح ضد التراب لا مجرد زينة » .

— ١٠ —

قالت العجوز للسيد احمد السيد ان اختها عادت بيتها في الحي المجاور « لاردها الله » ، قالت ان اختها مريضة بالقلب وستموت حتما في بحر هذا العام « لكنها متعلقة بالدنيا رغم ان زوجها المتوفي ترك لها بيتا تمرح فيه بمفردها » وان الله كان عادلا حين جعل اختها الصغرى لا تنجب من برئها .

وقال نابليون بسانت هيلانة لرفيقه جورجيو :
« ان المرء في هذه الدنيا يجب ان يبدو صديقا للناس ، وان يبذل الوعود الكثيرة ، ولا يفي بوعد منها » .

وقال ج كريستوفر هيرولد — مؤلف كتاب بونابرت في مصر — للسيد احمد السيد :

« ولكن الاجيال القادمة ستعجب بعمق ما فيها من ذكاء وبصر — ان قمبيز واخرسبيس والاسكندر الاكبر وعمرو بن العاص وسليم الاول — كلهم دخلوا مصر من صحراء غزة » .

وسأل الرجل — الذي دخل الحجرة فجأة — السيد احمد السيد : « قل لي .. من هو اخرسبيس هذا ؟ » .
اجاب السيد احمد السيد — وقد دفن وجهه تحت الغطاء — بصوف اقرب الى الصياح :

« لا اعرف .. لا اعرف »

وختم روفان تقريره قائلا :

« وحين استأذنت للانصراف ، لم يقدم لي الشربات ولا العطر ولا المنديل التقليدي ، فأيد اغفال هذه المجاملات رأيي ... » .

القاهـــرة

لقاء مع الفنان

نزار سليم

١ ــ المعروف انك تمارس لونين من الفن هما الرسم وكتابة القصة ، ايهما احب الى نفسك ، وبأيهما بدأت اولا ، وما تفسيرك لذلك ؟

* يرد التساؤل هنا حول علاقتي بالقصة او الكتابة اكثر مما يرد حول الرسم . فممارستي الرسم كانت بديهة او تحصيل حاصل او امر مفروغ منه ، فأفراد عائلتي كلهم كانوا ومايزال البعض منهم ممن يمارس الرسم والتصوير ، فوالدي الحاج محمد سليم كان من اوائل الرسامين الرواد، ومن اصدقائه المرحوم عبدالقادر الرسام ومحمد صالح زكي وغيرهم : كما كان من اوائل اساتذة الرسم اذ تتلمذ على يده تلامذة خصوصيون بالاضافة الى تدريسه فن الرسم في مدرسة التفيض ومدرسة الجعفرية الاهليتين . وحتى والدتي كانت تحسن صنع البسط والسجاجيد وعمل الدمى .. لذلك شب اخوتي في جو مفعم بالالوان ، فكان رشاد وسعاد وجواد ونزيهة .. واذا فليس من الغريب والحالة هذه ان (اطلع) على سجيتهم .

اما ممارستي الكتابة فأحسب ان امر التساؤل وارد فيها . ولطالما فكرت في ذلك من قبل ، وقد اقنعت نفسي بأن ذلك كان نتيجة لشعوري بالتمرد على بديهية ممارستي الرسم . ما دام الكل يرسم ، ومادام هناك من يبزني في الرسم فلعلي أن أجد أداة أخرى قد يمكنني ان ابزهم بها .. ولعل ما يؤكد هذه الحقيقة تناولي الرسم في الفترة الاخيرة اكثر من تناولي القصة بعد ان توفى والدي واخي الكبير ، وبعد ان رحل عنا جواد ... الا ان هناك حقيقة اخرى لا يمكن اغفالها ، وهي حقيقة الترابط الوثيق بين الرسم والكتابة ، بل بين اوجه الفن بصورة عامة ، والحقيقة كانت واضحة في جونا العائلي فسعاد مثلا كان ممثلا ورياضيا ، ووالدي كان مقرئا للمقام والقرآن ، وجواد كان نحاتا وعازفا للكيتار . نزيهة فقط كانت رسامة من البداية حتى الان .. بين هذه الشخصيات القوية وجدت نفسي ابحث عن طريقة اخرى لاعبر بها عن شخصي وعن امكانية قد لا يصل اليها الاخرون .

انني عندما ارسم اعود الى نفسي .. وعندما اكتب اخرج عنها لاعبر عن الحياة والمجتمع الذي اعيش فيه . الرسم اداة سهلة عندي ، اما القصة فأنني انشغل بها وافكر واصحح واستقصي واتعب بها .

اذكر اني عرضت في المعرض الاول لجمعية اصدقاء الفن عام ١٩٤١ وبعت صورتين فيه فما كان مني الا ان اذهب الى سوق السراي لاشتري بثمنهما رزمة من الكتب اذكر منها رسالة الغفران للمعري والشاهنامة وحي بن يقضان واعدادا من كتب سلسلة عيون الادب العالمي التي كانت تصدر في حينه ... واستمر الوضع على هذا الحال : اصرف على الكتابة والكتب ما اناله من الرسم .

انني لا استطيع التفضيل بين الرسم والكتابة فكلاهما حبيب الى نفسي ومثلهما كمثل ولدين ذكيين قريبين الى نفسي رغم (ملعنة) احدهما ...

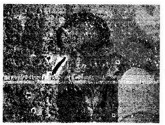
٢ ــ باعتبارك عضوا فعالا في جماعة بغداد للفن الحديث ، فهل لك ان تحدثنا عن تكوينها وذكرياتك عنها ؟

* لم اكن عضوا فعالا في جماعة بغداد ، بل كنت وما ازال احد اعضائها الذين تتفاعل فيما بينهم فكرة خلق مدرسة حديثة متميزة عن غيرها من الحركات الفنية المعاصرة في العراق بما تستلهمه من التراث القديم والشعبي مازجة اياه بالمجتمع والعصر . ولاشك ان العامل المساعد الفعال في هذه المعادلة الصعبة كان جواد ، فهو اول من فكر في الواسطي وفي البسط والسجاجيد واقاصيص الف ليلة وليلة في الرسم ، واول من تأثر بالمنحوتات الاشورية كما تأثر بالبدائية الافريقية والمعاصرة الاوربية . بل اقول انه الوحيد من بيننا الذي استطاع التوصل الى حل للمعادلة .

اما تكوين الجماعة فقد كان عام ١٩٥٢ ، اذ اصدرت بيانها المعروف واقامت معرضها الاول ، وقد كنا قبل هذا منضمين الى التجمع الكبير المتمثل في جمعية اصدقاء الفن ، ومن ثم رافقنا جماعة الرواد لفترة قصيرة كأصدقاء نشاركهم في رحلاتهم وسفراتهم وجولاتهم الاستطلاعية للطبيعة ، وقد شعرنا بأن هذا لا يكفي فتكونت الجماعة ــ جماعة بغداد للفن الحديث .

٣ ــ ما هو رأيك بالحركة الجديدة التي يتزعمها الشباب في مجال الفن التشكيلي ، وما هي توقعاتك لهذا الفن ؟

* الشباب هو النسغ الجديد في حركة الفن بصورة عامة . غير ان تسمية نتاجهم (بالحركة الجديدة) فيه شيء من المبالغة او عدم الدقة ، فنتاج الفنانين الشباب مهما كان من الاندفاع والفورة لم يبلغ صفة الحركة الواضحة البينة فنتاجهم لم يستقر بعد ، كما ان اكثرهم لم



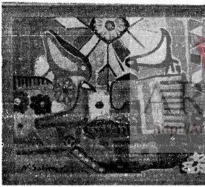
يستطع التخلص من مؤثرات اساتذتهم ، وان استطاع بعضهم ذلك فعلى حساب المستورد من الخارج بحجة التجديد والمعاصرة .. ومنهم من يحس هذه الحقيقة فتراهم - وبتشجيع من بعض النقاد - يطالبون دائما بالتجديد والتطور والقفز ، وهم يحكمون باعتباطية متمادية على اعمال الاخرين بالموت او الركود ، ويتفاءلون للبعض الاخر بالإنتهاء او بانتظار النهاية .. الفن عمل صابر ومتابعة دؤوبة لا صنعة واصطناع .. وبعد هذا فما المقصود بصفة الشباب ؟ هل هو عمر الفنان ام عمله ؟! اين تضع اعمال بيكاسو اذا ؟

٤ - وما يقدمه من يسمون انفسهم بجيل الستينات في مجال القصة ؟

❋ ان الحديث عن الخمسينات والستينات والسبعينات ظاهرة مؤسفة وتقطيع زمني لا مبرر له ، فالكاتب كالفنان لا ينتهي ولا يمكن الحكم عليه الا بعد وفاته .. وقد يحكم عليه بالبقاء بعد وفاته ايضا . قد تصيب الفنان او الكاتب فترات من الركود او الانقطاع او التأزم لسبب او اخر .. الا اننا لا ندري ولن ندري ما يخبئه لنا في المستقبل ! ان التقطيع الزمني هذا اشبه بما سبق ان دعوته بحركة الشباب .

بامكاني اذا أن اقيم النتاج الذي ظهر في الستينات بصفته نتاجا فحسب لا باعتباره (جيل) الستينات ، فهذه التسمية خاطئة كما





بينت سابقا .

● - لقد سافرت كثيرا ، وقضيت فترة طويلة في اوربا ، فهل اثر اتصالك بالعالم الخارجي على اسلوبك في الرسم والكتابة ؟

❋ لاشك ان في السفر فوائد جمة ، وقد قيل سابقا : سافر ففي السفر سبع فوائد .. وقد رأيت الكثير في سفراتي هذه خلال خدمتي في وزارة الخارجية وأثر ذلك تأثيرا كبيرا علي، رغم ان ذلك قد أبعدني عن محيطي الاصلي ، واعطى انقطاعي عن النشر وعن المشاركة المستمرة في المعارض انطباعا مغلوطا لدى الناس ، بأني قد انقطعت عن الكتابة او انني كنت مقلا في نتاجي . واذكر بهذه المناسبة ان احد الطلاب الموفدين الى الصين قد زارني في بيتي في بكين فاستغرب اذ رأى البيت مكتضا بالصور ولم يتمالك ان سألني فيما اذا كنت مستمرا في الرسم والكتابة مبررا تساؤله هذا بأن الانطباع في بغداد قد استقر على انني قد تزوجت ورحلت وبالتالي قد انتهيت .. ولا انكر انني كنت اتألم ويركبني الغم كلما قرأت في غربتي نقدا او تعليقا في مجال القصة والرسم لا يرد فيه اسمي .

ان موضوعاتي ، في الرسم او القصة ، كلها عراقية ، وقد كان لخروجي عن أطار الحياة المعهودة تأثير كبير في اعادة النظر والمقارنة بصورة اوضح واشمل .

٦ - ما هي مشاريعك الحالية والقادمة في الرسم وفي القصة ؟

❋ من المشاريع الرئيسة التي تشغلني هذه الاايام تحقيق معرض السنتين (البيناله) الاول للفنانين العرب الذي تقرر اقامته في بغداد خلال المؤتمر الاول لاتحاد الفنانين العرب وذلك في شهر كانون الاول من هذا العام .. أما في الرسم فأننا نعمل جادين في خلق ترابط ذهني اوثق ضمن جماعة بغداد للفن الحديث لاقامة معرضنا القادم ، فقد مرت الجماعة بفترة تأزم لابد منه خلال فقدانها عناصر مهمة مما اعطى مجالا امام الاخرين للتقول ...

اما في مجال الكتابة ، ولا اقول القصة ، فقد قدمت لوزارة الاعلام كتابا بعنوان (من في المسرح الصيني) ، وهو على وشك الصدور الى الاسواق .. وكذلك قدمت مجموعة خمس مسرحيات ذات فصل واحد من وضعي بعنوان (دجاجة المسعدة) ولم تقر اللجنة طبع هذه المجموعة اذ ان فيها مسرحيتين باللغة الدارجة ! وهناك دراسة جديدة في الفن العراقي المعاصر .. واقوم الان بترجمة مسرحيات عالمية ذات فصل واحد أضمها بكتاب تحت عنوان (الحياة مسرحية ذات فصل واحد .)

هذه هي مشاريعي القريبة ، أما البعيدة منها فهي التفرغ لكتابة رواية طويلة تدور حول عائلتي وجواد كقطب اهم ، والتفرغ الى الانتاج والنقد .

٧ - هل هناك احساس معين يدعوك الى الرسم يتميز عن الاحاسيس او الهواجس التي تدعوك للكتابة .. وما هو شعورك نحوهما ؟

❋ لا .. الاحاسيس والهواجس هي هي تتصارع لتلد ، غير ان الموضوع المتمخض هو الذي يفرض الاداة ، القلم او الفرشاة ، الحرف او اللون ، الورقة او اللوحة .. وقد تعمل الظروف في التعجيل بظهور المواضيع ايضا . وبعد فأنها عملية مخاض صعبة لا يهمك منها الا الولادة الصحيحة المعافاة .

٨ - أي الاوقات انسب اليك للكتابة .. للرسم .. ولماذا ؟

❋ الليل للكتابة والنهار للرسم ، الشتاء مناخ جيد للكتابة ايضا والصيف والخريف للرسم ويتنازع الغبار والمطر والصحو تنازع الهواجس التي لا تدرى .. اقول هذا دون تعميم لقاعدة ، فالأمر يتوقف بعد هذا وذاك على ما لدي ، على ما في داخلي ، على الموضوع .

الشخص

حسب الله يحيى

(١)

وردة .. استيقظت الفكرة في دمي ، واصبحت رمحا في بستان البلد ، وبضوع الحب في الاركان . اكون شمسا . اكون الفرح على شفاه الطفولة المورقة في صميمي . اكون البشارة الآتية الى اجواء العالم .

ــ وكيف بدات علامات هــذا الحب ؟

قالت زوجتي التي تستكين هادئــة في احضـــاني ، ومساء نيسان الغارب ينبسط في ساحة السماء الداكنة ، وينفذ ضياء من النافذة الصغيرة الى ركن الانزواءوالدفء القريب ، والنسمة العاطفة نحو المسرة .

قلت ، وانا احدق في بئر عينيها العميقتين بالمودة ، والاتساع الدائم في لقاء اصوات فضية قادمة من عمق الهــوى :

ــ كان ذاك حين عرفت الاسى . وبكى قلبي ،تبلعت الوجوه الشعبي بجوعي ، وانا مرهق في حمل الحجـــارة وظهيرة الشمس القاسية فوق كاهلي .. وسبعة دراهم اقبضها بابتسامة ، واذهب مع حفل الطبيعة المسائي ، ثم انسى لأعود في اليوم التالي الى مزيد من طاقة العمل .

ــ هكــذا كنت .. ؟

ــ كنت ..

ما الغريب في هذا .. لانني اقرأ الكتب وعينيك والطالع في جذر الزمن الآتي ؟

ــ ...... وتظل صامتة . احس بهدوء الصمت وامتزاجــه باحلام رائعة .. تلك التي اعشقها وادونها في عمق افراحي المــوردة ..

ويثقل الهدب . يطبق ضوء السحر في عينيها ، وتبتسم شفاه وردية رقيقة ، وتظهر اسنانها بيضــاء منسقة بشكل ملذ للعناق .

واغفو ايضا .. اواصل احلامي الجميلة .

في الصباح تعتذر :

ــ غالبني النوم امس .. ولم تكمل احاديثنا .

ابتسم ، معززا معالم وجهي بالارتياح النبيل :

ــ الف ليلة ، تستمر ليلة اخرى .. واحاديثنا تتصــلُ .

(٢)

يؤرقني البعد .. وتطوي الليالي امسها ، وانا تزكمني رائحتي القذرة ، الجسد والمكان .. وانت خارج نافذتي الضيقة . لا .. لا تقتربي فضوئي في الشوارع لا يأفل .. تعلمي ان تحسي بالقسوة ازاء العاطفة ، كوني اكبر ، اكبر.

بالامس شتلنا بذرة خير .. ستنمو البذرة حتما . وتورق أيامك بالهناء وفكري يقاتل في كل مكان .

كانت الى جانبي ، جميلة كالمستقبل ، نقية كالفكر ، شهية كالحرية .. ويملأ وجودها فراغ زنزانتي .. فأتجلد بالضبط والاصرار .

(٣)

– انت من يكتب البيانات ..؟

– انـا

– وتنشر المقالات ضدنا بأسماء مستعارة .. ؟

– انـا

– وتقرأ كتبا ممنوعة .. ؟

– انـا

– انت صريح اذن ، قل لنا من هم جماعتك .

– اعمل وحيدا .

– وحيدا .. كيف تجعلنا نصدق هذا ؟

– ......

واتوقف عن الاجابة . هنا اصل الى حدود الصمت، وبعدها القى الشتيمة والضرب، واعلق بالمروحة الكهربائية. اغطس في حوض مـاء ، واحدق فى عيون هرمة تريد ان تفترسني .

– تمـــدد ..

وانبسط على مساحة مخضرة لارض ربيعية بعيدا عن المدينـة ..

فى الفجر اقتادوني الى هناك كنت اختـار حتفي مسـبقا ..

وخط الجلاد رقعة الارض التي تكفيني ، وبدات احفر قبري بيد جريئة ، وعجبت لهذه القوة التي املكها بالرغم من جسدي الذي اندق على الارض الاسمنتية في غرفة التحقيق ، وتشوش ذهني في حركات سريعة للمروحة، وثقلت انفاسي في الحوض .. انني اضـرب فى الارض بامتلاك كامل لأرادتي .

وعجب جلادي لذلك . قال :

– انه يتعجل موته .

قال الآخر :

– هؤلاء الاوغاد ، يصمدون فى السجن ، وينهزمون فى الشـارع ..

اضاف ثالث :

– لا يجرؤ احدهم على المغامره ، يتحركون وفق تنظيم يسلبهم حرياتهم ، ثم يتهمون السلطة بأنها تفعل هـذا .. ولذلك فهم يناضلون ..

اصغي الى اصواتهم الصدئة في اذني .. بينمـا اعمق ضرباتي في التربة الرطبة ، اعرف هذا العمل ومشقته، حدثت زوجتي عنه .. وكانت يداي متيبستين ، واعصابي معذبة ، مشدودة الى زمن اغبر ، ثم وجـدت نفسي في الكلمة ، قرات .. واخترت دربي بأرتياح وصفاء ، ورحت ازرع شتلاتي بأتساع اكبر وفى كل مكان ..

واخترت موتي .

كنت سعيدا بهذا الاختيار ، مادام الموت لابد منه .

(٤)

– هل توصلت الى نتيجـة ؟

– توصلت .. لأن اختار لحظاتي الاخيرة .

كنت مؤرقا ليلة امس ، وشمسي الموحدة فى هذا العالم تدخل من كل الزوايا ، وتملأ الارض بالنور ، انير حتما حين اعيش شخصا في ضمير الآخرين ..

« كلكامش .. لا شيء لو لم يقتل خمبابا ويناضل من اجل غد سعيد ، غير انه استسلم اخيرا للمـوت ، كان بالنسبة اليه قدرا » .

وموتي طريق آخر للمسرة .

وغفوت . طالت غفوتي .

وجدتني اتمدد في عمق التربة ، تحتضنني جدران رطبة ، ويتساقط التراب فوقي حتى يغطي جسدي ، يخنقني .. وافزع ، اضرب بذراعي جانبا .

تستيقظ زوجي وعلى وجهها علامات الفزع ، وتحدق في عيـوني :

اعتذر اليها :

– كنت في حلم .. وقد تخلصت من موتى .

– كيف ؟

رويت لها ما عانيت . وسرتني اجابتها الجريئة .

– عندما يختار الشخص فكرا ، ينبغي ان يظل موقفه سليما . تلك هي الحقيقة ، احتضنتها بحب . قلت :

– انت رائعة ، ومتينة كالصحوة .

قصة - توبياس مندرنيكل

للكاتب : توماس مان

ترجمة - عبد الزهرة لازم

« طريق غراي » اسم احد الشوارع التي تمتد صاعدة من احواض السفن وبانحدار شديد نحو وسط المدينة . وفى منتصفه تقريبا ينتصف الرقم ٤٧ في جهة اليمين ، انه مبنى ضيق وقذر المظهر وغير مختلف عن جاراته . ثمة متجر فى الطابق الارضي لبائع شموع حيث تستطيع ان تبتاع اغطية فوقية للاحذية من المطاط وكذلك زيت القندس ، انك تبلغ الطوابق العليا مجتازا المدخل عبر فناء ملىء بالقطط ومتسلقا السلم الوضيع الرث العفن الرائحة .

يعيش في الدور الاول نجار موبليات في جهة اليسار، وفي اليمين تعيش قابلة . وفى الدور الثاني يعيش اسكافى في الجهة اليسرى ، وهناك سيدة في الجهة اليمنى تشرع فى البكاء حالما تسمع وقع خطوات علىالسلم . اما فى الدور الثالث فليس هناك احد في الجهة اليسرى ، ولكن ثمة رجل في الجهة اليمنى يدعى مندرنيكل ـ وتوبياس اضافة الى ذلك . وهناك حكاية حول هذا الرجل ، ارويها لأنها حكاية منحوسة ومحيرة لدرجة غريبة .

ان مظهر مندرنيكل الخارجي غريب ، وملفت للنظر ومثير للضحك . فهو عندما يخرج للنزهة بهيكله الهزيل وهو يتحرك على امتداد الشارع مسندا بعكاز ، يعمد الى ان يكتسي بالسواد من رأسه الى اسفل قدميه ، انه يرتدي قبعة راس رثة ، قديمة الطراز ذاتحواف متقوسة، ومعطف رهباني متألق مع العمر ، وسروالا متعادل الرثاثة في كلا جانبيه مهدب دائريا من الاسفل وقصير جدا لدرجة انك تستطيع ان ترى جوانب حذاءيه المرنة . ولكن كل هذه الثياب فى الحقيقة كانت قد نظفت بعناية فائقة ، وتبدو رقبته العجفاء اطول مما هي حقا لكونها تبرز من ياقة منخفضة ومطوية الى الاسفل . اصبح شعره رماديا، انه يرتديه مشذبا نحو الاسفل صقيلا فوق الصدغين . وتظلل حافة قبعته الواسعة وجها شاحبا حليقا ناعما بخدين غائرين وعينين حمراويين مؤطرتين موجهتين فى العادة نحو الارض ، مع اخدودين عميقين مضطربين يمتدان من الانف نحو زاويتي الفم الواهنتين .

ونادرا مآ يغادر مندرنيكل منزله ـ ان هذا لسبب سليم جدا ، حيث انه متى ما ظهر في الشارع يتجمع حشد من الاولاد ينطلقون وراءه ضاحكين ساخرين وهم يغنون : « هو ، هو توبياس » . انهم يصرخون ساحبين اذيال معطفه بينما يخرج الناس عند ابوابهم كي يقوموا بالضحك . وهو لا يبدي اي دفاع ، يرمي البصر حوله بتخاذل وكتفاه منتصبتان ورأسه بارز الى الخارج مستمرا في طريقة كرجل يحث الخطى عبر مطر نشيط دون مظلة، وحتى عندما كان الناس يضحكون في وجهه كان عند مروره ينحني لهم بأدب وتواضع ، والابعد من ذلك هو

انه عندما يكون غير معروف او يلاحظ بالكاد فيكف عنه الاولاد ، فأن سلوكه هـذا لا يتبدل . حيث انه رغم ذلك لا يزال يسرع الخطى ، لا يزال يطأطيء رأسه ويحني كتفيه وكأن الفا من العيون الساخرة مسلطة عليه ، ولو حدث وان رفع نظره المتخاذل المتردد عن الارض فانك لترى بغرابة كافية انه غير قادر على ان يركزه بثبات على اي شيء . وقد يبدو ذلك غريبا حقا ولكن يبدو انه يفتقد في داخله التشامخ الطبيعي الذي بواسطته يطل الفرد الاعتيادي المدرك على العالم الظاهري . يبدو انه يقيس نفسه ازاء كل ظاهرة ويجد في نفسه انه غير كفء فيرتفع نظره ثم يسقط ، ان هذا النظر يحبو ويتذلل امام الناس والاشياء .

ما امر هذا الرجل الذي يعيش على الدوام وحيدا حزينا حتى ابعد من القدر المألوف ؟ ملبسه ينتمي الى الطبقة الوسطى ، ولديه ايماءة ما بطيئة بيده عبر حنكـه تفشي انه لم يكن من الناس العاديين الذين يعيش بينهم. كيف كان القدر يلعب معه ؟ الله وحده يعلم ذلك . ان وجهه يبدو وكان الحياة لطمته بين العينين بضحكة ازدراء. وربما كانت المسالة من جهة اخرى مسالة ضربة غير قاسية لكنه ببساطة لم يكـن كفءا لها . ان الانكماشة والمذلة المؤلمتين المجسدتين في كامل هيكله توحيان حقا ان الطبيعة انكرت عليه حدود القوة والتوازن وكذلك انكرت عليـه العمود الفقري الذي يتطلبه الرجل ان كان عليه ان يعيش برأس منتصب .

عندما يقوم بنزهة قصيـرة في المدينة ويعـود الى « طريق غراي » حيث يستقبله الاولاد بالزعيق النشيط يدخل البيت ، والى السلم المركوم فغرفته العارية ، ليس في غرفته غير قطعة اثاث واحدة جديرة بالاسم وهي خزانة ملابس امبراطورية صلدة بمقابض من النحاس الاصفر ، **انها شيء للجمال والسمو ، ان الرؤية من النافذة تقطع** بشكل يائس بجدار البيت الجانبي الثقيل ، وثمة مزهرية ملأى بالتراب تنتصب على الرف ، غير ان شيئا فيها لم ينم لم يصعد اليها توبياس مندرنيكل احيانا فيشم التراب . **بعد** هذه الغرفة مباشرة هناك غرفة نوم صغيرة ومظلمة. لدى دخوله يضع توبياس القبعة والعصى فوق الطاولة ويجلس على الاريكة المتربة ذات الغطاء الاخضر ، ثم يسند حنكه بيده ويحملق في الارض بحاجبين مشرعين . ليس لديه فيما يبدو اي شيء آخر يفعله .

وفيما يتعلق بشخصية توبياس مندرنيكل نفســه فانه لامر شـاق ان يحكم عليها . غير انه يبدو ان ثمة ضوءا ايجابيا يمكن ان يسلط على الحادث العرضي التالي: فذات يوم غادر هـذا الرجل الغريب الاطوار منزله وكان حشد من الاولاد ينقضعليه ، يلاحقونه بالضحكوالعبارات الساخرة ، ولقد تعثر احدهم وهو صبي في العاشرة بقدم طفل آخر . ثم هوى بشدة على الرصيف لدرجة ان الدم تفجر من انفه وسال من جبهته . تمـدد هناك وبكى . والتفت توبياس في الحال ، اقترب من الصبـي ثم بدأ يواسيه بصوت راجف ورقيق . « يالك من طفل مسكين» قال « هل آذيت نفسك ؟ انك تنزف ـ انظروا للدم كيف يسيل من جبهته . اجل ، اجل انك تبدو تعسا ، انك تبكي لأنها تؤذيك هكذا ، انني اشفق عليك . انت عملتها بنفسك بطبيعة الحال ، لكني سأعقد منديلي حول رأسك هكذا هكذا والان تماسك وانهض » . لقد قام اثناء كلماته في الحقيقة بتوثيق منديله حول الكدمة ثم اعان الصبي في الوقوف على قدميه . بعد ذلك مضى . لكنه بدا شخصا آخر . حيث انه حمل نفسه منتصبا وكان يخطو بثبات ساحبا انفاسا اطول داخل معطفه الضيق . بدت عيناه اكبر ، واكبر تألقا وكان ينظر الى الناس والاشياء بتوازن واحكام بينما بدأ بتعبير من الابتهاج القوي جدا لدرجة الالم يشـد زاويتي فمـه .

بعد ذلك ولأمد قصير كان هناك لدى قاطني «طريق غراي » ميل اقل للسخرية منه . لكنهم مالبثوا ان نسوا سلوكه المدهش في مجرى انحراف الزمن ، وبدأت مرة أخرى الصراخات الوحشية تدوى من عشرات الحناجر النشيطة خلف الرجل المنحني الواهن: « هو ، هو توبياس»

ذات صباح مشمش غادر مندرنيكل منزله في الحادية عشرة وحمل نفسه عبر المدينة الى لوكينبيرغ ، سلسلة التلال الطويلة التي تشكل نزهة ما بعد الظهر للمجتمع النبيل . وكان الطقس الربيعي رائعا لدرجة ان بعض العربات لازالت تتحرك هنا وهناك حتى في وقت قبل الظهر اضافة الى الراجلين .

تحت شجرة في الطريق الرئيسي وقف رجل مـع كلب صغير بمقود وهـو يعرضه للبيع ، انه حيوان صغير قوي العضلات يقارب الاربعة اشهر ذو اذنين سوداوين وحلقات سوداء حول عينيه .

ولقد لاحظ توبياس ذلك على بعد عشر خطوات : وقف ساكنا ، مسح ذقنه بيد وتأمل الرجل والكلب وهو يهز ذيله برشاقة ، تقدم الى الامام ودار حول الشجرة ثلاث مرات ضاغطا نهاية عصاه المعقوفة الى شفتيه . ثم خطا نحـو الرجل محتفظا بنظره ثابتا على الكلب وقال بلهجة خفيضة ومسرعة : « كم تطلب لاجل الكلب ؟ » « عشرة ماركات » اجاب الرجل

لبث توبياس ساكنا لحظة ثم قال مع بعض التردد :

« عشرة ماركات ؟ »

« اجل » قال الرجل

سحب توبياس حافظة نقود جلدية سوداء من جيبه فاخرج ورقة نقدية فئة خمسة ماركات ، وقطعة لثلاثة ماركات واخرى لماركين ثم سلمها للرجل على عجل . بعد ذلك قبض على المقود وكان هناك اثنان او ثلاثة يرقبون الصفقة . لقد ضحكو لرؤيته يلقي حوله نظرة مرتعبة عجلى ، ثم يسحب بكتفيه الممدودتين الحيوان المحتج المتذمر بعيدا . لقد كافح طول الطريق محتضنا قائمتيه الاماميتين ناظرا بشجن الى وجه سيده الجديد ، بيد ان توبياس وهو صامت جذبه بنشاط وافلح في اجتياز المدينة .

عندما ظهر توبياس مع الكلب ارتفع صراخ عنيف بين اولاد « طريق غراي » الاشرار رفعه بين ذراعيه بينما رقصوا حوله يتجاذبون معطفه ويسخرون ، ساقه نحو السلم ثم حمله الى غرفته حيث اجلسه على الارض وهو لا يزال يتذمر . اخذ يربت عليه وهو منحن بلطف متزايد ويخاطبه : —

« هكذا ، هكذا ايها الرجل الصغير ، ليس لك ان تخشى مني فذلك غير ضروري تماما .

اخرج من احد الادراج صحنا من اللحم المطبوخ مع البطاطا وقذف بعضا منها الى الكلب حيث توقف عن الانين والتهم الطعام باستمتاع عالي وهو يهز ذيله .

« وسأدعوك ايشو » قال توبياس وهل تفهم ؟ سيكون ذلك سهلا عليك لأجل التذكر . ثم قال بلهجة آمرة مشيرا الى الارض امامه : —

« ايشو ! »

جاءه الكلب فعلا ربما بأمل ان يحصل على المزيد من الطعام . صفعه توبياس على جنبه برفق ثم قال : —

« هذا صحيح يا كلبي الطيب ، ياكلبي الطيب ! »

خطا الى الخلف بضع خطوات ، اشار الى الارض مرة اخرى ثم اصدر امرا : —

« ايشو ! »

قفز اليه الكلب بسعادة كاملة محركا ذيله ولعق حذاء سيده . وبحيوية غير واهنة اعاد توبياس الاداء اثنتي عشرة او اربع عشرة مرة — ثم انتاب الكلب الارهاق واراد ان يستريح ويهضم وجبته ، تمدد متخذا الوضع الحصيف الجذاب لكلب الصيد وكانت قائمتاه الاماميتان النحيفتان الطويلتان ممتدتين ومتلاصقتين .

« كرة اخرى » قال توبياس « ايشو ! »

بيد ان ايشو ادار راسه جانبا ولبث فى مكانه .

« ايشو » تصاعد صوت توبياس ، لا تزال لهجته اكثر استبدادية .

« عليك ان تأتي حتى وان كنت مرهقا »

غير ان ايشو وضع راسه على قدميه ولم يأت البتة.

« انتبه لي » قال توبياس ، والان بصوت اصبح خفيضا ومتوعدا « من الافضل لك ان تطيع والا ستجد ماذا افعل عندما اكون غاضبا » .

لكنه بالكاد حرك ذيله .

استولت على مندرنيكل نوبة مجنونة من الغضب المفرط . قبض على عصاه السوداء ثم رفع ايشو من قفا رقبته وفي نوبة غيظ مسعورة اخذ يضرب الحيوان الذي ظل يعوى مكررا الضرب مرات ومرات مطلقا صوتا مرعبا كالهميس. واخيرا طرح العصا جانبا ثم وضع الحيوان الذي بدا يصرخ وطفق يخطو في الغرفة ويداه خلف ظهره وصدره يلهث وهو يرمي ايشو بنظرة فخر وغضب بين حين وآخر .

عندما استمر ذلك لبعض الوقت توقف امام الكلب الذي تمدد على ظهره محركا قدميه الاماميتين بتضرع . وضع ذراعيه متقاطعتين على صدره . وبتلك النظرة واللهجة الباردتين المتسمتين بقسوة مفزعة تحكم كنابليون عندما انتصب امام جماعة فقدت توازنها في احد المعارك: —

« هل لي ان اسألك ماذا تقول فى تصرفك ؟ »

ابتهج الكلب لهذا التنازل ، زحف ببطء مقتربا ، استكان عند ساق سيده ثم نظر الى الاعلى بعينين متألقتين.

حدق توبياس بهذا المخلوق الذليل لفترة قصيرة بازدراء صامت . ثم عندما وصلت حرارة جسد ايشو المؤثرة نفسها الى ساقه رفعه الى اعلى .

« حسنا سأشفق عليك » قال توبياس . ولكن عندما حاول الحيوان ان يعلق وجهه تكسر صوته فجأة بعاطفة كئيبة ، ضم الكلب الى صدره بانفعال ، ولم يكن قادرا على الاستمرار وقد فاضت عيناه بالدموع . قال وهو يختنق :

« انت ترى ، أنك الوحيد ... الوحيد ... ».

ثم قام بترتيب فراش لأيشو على الاريكة باعتناء فائق واسند حنكه بيده واخذ يحملق فيه بعيون رقيقة وبصمت .

اصبح توبياس الان اقل رغبة في مغادرة غرفته عن ذي قبل . فليست لديه اية رغبة في عرض نفسه علانية مع ايشو . لقد منح الكلب زمنه باكمله ، من الصباح حتى المساء ، يطعمه ، يغسل عينيه ، يلقنه الاوامر ، يعنفه ويتحدث اليه كما لو كان بشرا . لكن ايشو واحسرتاه لم يكن دائما يتصرف بما يرضي قناعة سيده. عندما تمدد بجانب توبياس على الاريكة متكاسلا يفتقر الى الهواء والتمرين وحملق فيه بعينين كئيبتين رفيقتين، كان توبياس مسرورا . جلس هادئا قانع البال يمسد ظهر ايسو برقة وهو يقول : —

« ايها الرفيق المسكين . كم حزينة هي نظرتك لي ! اجل الحياة محزنة الامر الذي ستتعلمه قبل ان يمضي بك العمر اكثر . »

بيد ان ايشو كان في كثير من الاحيان متهورا ، يخرج عن طوره بدافع ممارسة غريزة الصيد فيه ! فهو يندفع بعنف حول الغرفة ، ينهش خفا ، يقفز على المقاعد ويتدحرج

في فيض خالص من الهيام الروحي . ثم يتابع توبياس حركاته عن بعد بسيماء بائسة مستنكره وتائهه وابتسامة برمة حاقدة . واخيرا يدعو ايشو اليه بفظاظة ويقول:ـ « يكفي هذا الان ، اوقف اندفاعك هكذا : فليس هناك من سبب لمثل هذه الحيوية العالية » .

حتى انه حدث ذات مرة ان خرج ايشو من الفرفة وهو يثب كالكرة فوق السلم نحو الشارع حيث شرع على الفور بمطاردة احدى القطط ، واكل الروث فى الطريق والوثب على الاطفال بابتهاج مسعور . غير انه عندما ظهر توبياس الموجع بوجهه المصعر ضج نصف الطريق بالضحك لرؤيته وكان من المؤلم مشاهدة الكلب يتخذ الاتجـاه وضع ذراعيه متقاطعتين على صدره . وبتلك النظـرة الاخر بعيدا عـن سيده . في ذلك اليوم وفي سورة غيظه ضربه توبياس طويلا .

أخرج توبياس ذات يوم رغيف خبز من الخزانة بعـد ان احتجز الكلب عنـده لبضعة اسـابيع وانحنى ليقطعها الى قطع صغيرة بسـكينه الكبيرة ذات المقبض العظمي وليدع هذه القطع تسقط على الارض ليأكلهـا ايشو .. لقد كان الكلب مسعورا بالجوع والمزاح ؟ فوثب على الخبز لكن السكين ذات المقبض الطويل وهي في يدي توبياس الخرقاء نفذت في صفحة كتفه الايمن . هـوى على الارض وهـو ينزف .

وبذعر عظيم ، رمى توبياس بالخبز والسكين جانبا وانحنى على الحيوان الذي لحقه الاذى . ثم تغيرت تعابير وجهه ، لقد عبرت عليه فى الحقيقة ومضة من السعادة والارتياح . رفع الحيوان الجريح باعظم قدر من الاهتمام الى الاريكة ثم شرع بتفان واهتمام لا ينضبان برعايـة المريض . لم يبارح جانبه طيلة النهار ، نقله لينام على فراشه ذاته وبقلق لا يكل قام بفسله وتضميده وتمسيده وملاطفته ومواساته .

« هو يؤذنك كثيرا » سأل توبياس « اجل انك تقاسي الكثير يا صديقي المسكين ، لكن يجب ان تكون هادئين يجب ان نحاول التحمل». وكان على وجهه سيماء سعادة كئيبة ودمشـة .

غير انه بتحسن ايشو وتماثل جرحه للشفاء هبطت معنوية توبياس مرة اخرى . فلم يعد يعير اهتماما بالجرح بل قصر تعاطفه على الكلمات والملاطفات. لكن الحال استمر بخير ، كان قوام ايشو سليما ! بدأ ينشط ثانية . وبعد ان اتى ذات يوم على صحن من الحليب والخبز الابيض بدأ بصحة جيدة تماما ؛ قفز الى الارض من الاريكة ليندفع حول الغرفة وهو ينبح بابتهاج بكل قوة كبته السابق .

كان يجر اغطية الفراش ، يطارد البطاطا حول الفرفـة ويتدحرج ، يتدحرج في اهتياج .

وقف توبياس بجانب المزهرية عند النافذة برزت ذراعاه طويلتين وانحدرتا من الكمين الباليين . ثم اخـذ يكوي الشعر المتدلي عند صدغيه بشكل ميكانيكي. انتصب هيكله قاتما غريبا قباله الجدار الرمادي للمبنى المجاور . كان وجهه شاحبا ومفضنا بالمعانات ، وتابع مزاحات ايشو بنظرة حسود ، قاسية دون ان يتحرك . لكنه استجمع نفسه واقترب من الكلب وجعله يتوقف عن القفز وببطء اخذه بين ذراعيه .

« والان ايها المخلوق التعس » بدأ بلهجة تثير الدموع ــ لكن ايشو لم يكن يبالي بكونه مشفقا عليه ، فمعنوياته كانت عالية . اعطى نهشة خفيفة لليد التي كانت تمسده، هرب من الذراعين الى الارض حيث قفز جانبا باستهزاء وفرَّ مطلقا نباحا مرحا .

لكن الذي حصل الان بعد كل هـذا أمر مروع بقدر عظيم ، لا يصدق ابدا لدرجة اني ببساطة لا استطيع ان ارويه بدقة . وقف توبياس مندرنيكل مائلا الى الامام قليلا ، ذراعاه تتدليان نحو الاسفل ؛ شفتاه مضغوطتان، كرتا عينيه تتذبذبان في محجريهما بشكل غريب فجأة وبنوع من الوثب المسعور قبض على الحيوان ، شيء كبير براق ومضى في يده ــ ثم قذف بأيشو نحو الارض بقوة مع جرح امتد كتفه الايمن عميقا نحو الصدر . لم يصدر الكلب اي صوت، انه ببساطة سقط على جنبه ، ينزف ويرتجف. في الدقيقة التالية كان على الاريكة مع توبيـاس جاثيا امامه وضاغطا بقطعة قماش على الجرح وهو يتمتم:ـ

« يابهيمتي المسكينة ، ياكلبي التعس ! كم هي حزينة الاشياء كلها ! كم هى محزنة الحياة بالنسبة لكلينا ! انك تقاسي ــ اجل ، اجل اعرف ذلك . انك تتمدد هنا بشجن وفير لكني معك ، سأقدم لك العزاء ــ هاك ــ هاك ، تلك افضل مناديلي » .

غير ان ايشو تمدد هناك يحشرج بحنجرته . كانت عيناه الغائمتان المتسائلتان موجهتين الى سيده مع نظرة جهل وبراءة شاكية ــ بسط ارجله قليلا وفارق الحياة .

لكن توبياس انتصب هناك فاقد الحركة كما كان .. ثبت وجهه تجاه جسد ايشو واخذ يذرف دموعا مريرة .

ملاحظات منهجية حول الشرائع العراقية القديمة

مؤيد الطلال

مما يفرح القلب ويملاه غبطة ان نرى نهضة ثقافية في موطن الحضارات الاول ، في العراق فجر الثقافة والفكر ، تكشف النقاب عن الوجه الاخر ، المغلق والمغمور ، وتعيد له الالق والفخر الجديرين به. ومن هذه الكتب العلمية والمنهجية الرصينة كتاب « الدكتور فوزي رشيد » مدير المتحف العراقي : الشرائع العراقية القديمة (مديرية الثقافة العامة ، سلسلة الكتب الحديثة رقم ٥٧) .

عمد الدكتور الى جمع كل ما هو مكتشف لحد الان من قوانين وشرائع عراقية قديمة تعود الى مابين الالف الثالث والالف الاول قبل الميلاد ، وترجمها من اصولها الحقيقية ، وعلق على كل وثيقة بما يتلاءم والوضع التأريخي الذي كتبت فيه والاشكالات الاجتماعية والقانونية والسياسية التي تثيرها ، متابعا بذلك اخر الموءلفات والاراء المطروحة في العالم الاوربي عن تلك الشرائع والقوانين ، ومثبتا المراجع اللازمة للإستفاضة في البحث ، راسما بعض الجداول التي تحدد المساحات **والاوزان والاوقات** تبعا لتغيرها حسب المراحل التاريخية التي مر بها **العراق** بدءا من حكومات المدن السومرية الصغيرة وانتهاء باخر الحكومات التي عرفها العهد البابلي الحديث (حوالي ٩٠٠-٥٣٩ ق.م) مقدما بذلك خدمة جليلة لجمهور القراء غير المتخصصين وجمهور الباحثين من المتخصصين في الدراسات الاجتماعية والتاريخية والقانونية والسياسية في آن معا .

تثير تلك الشرائع والقوانين جملة من القضايا والاشكالات تبعا لوجهة نظر العلماء والمثقفين وحاجتهم الى استخلاص النتائج التي تدعم دراساتهم المتنوعة . ولذا فلا يمكننا الحديث عن القضايا والاشكالات القانونية التي تطرحها تلك الشرائع ، **وسنكتفي في استخلاص النتائج المنطقية من تلك الشرائع لتحديد البنية الاجتماعية والسياسية التي تعكسها تلك القوانين** ، فنرسم بذلك لوحة جزئية لحياة المجتمعات العراقية القديمة ، لوحة قد تكون ضيقة الاطار بيد انها تعتمد اساسا علميا ومنهجيا تنهض عليه وتسترفد منه ، ذلك من اجل معرفة **الاطار المادي العام** الذي تحركت ضمنه وعبرت عنه تلك الحضارة العراقية القديمة الزاهرة التي تنتظر من علمائنا ومثقفينا المزيد من النور ، والمزيد من الكشف والتنقيب ، حيث ان الوقائع التاريخية مترابطة ومتداخلة في علاقات ديناميكية جدلية يشكل جزؤها اساسا لكليتها ، وترتبط حلقتها الصغيرة بالكبيرة ، الدنيا بالعليا ، لتجري اخيرا في مجرى عريض يصهر مجموع الاجزاء والحلقات نطلق عليه كلمة التاريخ .

* * *

لقد عرف الشرق الادنى عامة ، والعراق خاصة ، العديد من الثورات الاجتماعية والنزعات الاصلاحية . وتثير اصلاحات ملك دولة « لجش » - « اوروكاجينا » التي تعود الى تاريخ (٢٣٥٥ ق.م) اضافة الى القوانين السومرية القديمة (شريعة اورنمو - لبت عشتار - قانون اشنونا ...) **قضية الحرية والعدالة على بساط البحث . ويثبت « صموئيل كريمر »** في كتابه (من الواح سومر) **وثيقة تاريخية** مكتوبة بالشعر الملحمي تدل على وجود « **اول برلمان معروف لدى الانسان** قبل خمسة الاف سنة من الان » ، اي حوالي ٣٠٠٠ ق.م ،موءلف من **مجلسين** : مجلس الشيوخ والاعيان ، ومجلس العموم الموءلف من المواطنين الذكور القادرين على حمل السلاح . وقد كان « برلمان حرب » دعي للانعقاد من اجل اتخاذ قرار في امر خطير يخص الحرب والسلم . وقد اختار الشيوخ **السلم مهما كان الثمن** ، في حين رفض الملك وأيده مجلس العموم في شن **الحرب من اجل الحرية** ، وصادق الملك على قراره وهذه ترجمة « حرفية مطابقة للاصل » للوثيقة كما وردت في كتاب « من الواح سومر - صموئيل كريمر ترجمة طه باقر - ص ٨٦ » :

(ان مبعوثي « أجا » بن « اينميبر اجيسس »

شرعوا بالسفر من « كيش ؟ » الى جلجامش في «ارك» فعرض السيد « جلجامش » الامر على مجلس شيوخ مدينته ، وقال لهم :

- علينا الا نذعن لبيت « كيش » ولنحارب بالسلاح » .

ولكن مجلس شيوخ المدينة المنعقد أجاب « جلجامش » :

— لنـذعن الى بيت « كيش » ولا نحـارب بالسـلاح » .
اما « جلجامش » سيد « كلاب » ،
الذي حقق اعمال البطولة من اجل الالهة « انانا » ،
فلم يسر لكلمات شـيوخ مدينتـه .
ان « جلجامش » ، سيد « كلاب » مرة اخرى ،
عرض الامر على مجلس « محاربي مدينته » وطلب اقرار كلمته :
— لا تذعنوا لبيت « كيش » لنضربه بالسـلاح .
فاجاب مجلس المحاربين « جلجامش » (قائلين له) :
— لا نذعن الى بيت « كيش » ، ولنضرب بالسلاح .
وعندئذ سر « جلجامش » سيد «كلاب» ،
لكلام محاربي مدينته وابتهجت روحه) .

والسوءال التالي يطرح نفسه بكل الحاح : « كيف يمكن لشعوب (بله حكومات !!) في ازمان غابرة ان تتحدث عن الحرية والعدالـة بهذا الوله العجيب الذي تتحدث به الشعوب المناضلة والحكومـات الديمقراطيـة ؟! »

ان الدكتور « رشيد » في تمهيده للكتاب حاول ان يلقي الاضواء على جوانب هذه القضية ، بيد ان اضواءه وللاسف الشديد لا تقـع الا على جانب واحد فقط ، ويقع الدكتور بذلك في **التبسيطية المنهجية** وبنوع من تقديس دوغمائي لذلك التراث العزيز على قلوبنا . ان كلمة الحـرية « (ama-ar-gi) التي هي في الوقت الحاضر امنية جميع شعوب العالم قد ظهرت لاول مرة في التأريخ البشري في هذه الوثيقـة العراقية — ص٧ » ، يمكن ان تدل في الوقت عينه على وجود كلمـة مناقضة لها ايضا : **العبودية** ؟!

ولكن ما طبيعة العبودية التي عرفتها مجتمعات العراق القديم ، وهل ترقى لان تكون **نمطا سائدا في الانتاج** كما هو عند الشعوب الافريقية والرومانية ؟

هذا هو الاشكال المنهجي الذي تطرحه تلك القوانين .

* * *

تطور القوانين ، فحواها واشكالها ، مرتبط بالتطور الاجتماعـي والتاريخي لكتلة من الناس تحيا في بقعة محددة وفي ظل سيادة طبقة . وهذه الطبقة تسعى دائما الى تحويل الاعراف والاخلاق البدائيـة البسيطة بما يتلاءم ومصالحها الطبقية الى شرائع منظمة ومقننة ، مدعية بان هذه الشرائع لمصلحة الجميع وفوق الجميع ... ففي ازمان غابرة، عندما كان الانسان خاضعا خضوعا كبيرا للطبيعة وموءلا الواقع تأويـلا اسطوريا ، فان الطبقة السائدة تعبر عن **سيادتها من خلال سيادة الشرائع** المقدسة ، المنزلة من اله اعلى ، المتجاوزة لرغائب واردات البشر الفانين بما فيهم الكهنة والعرافين والملوك الذين يضعون تلك الشرائـع والقوانين وفقا لارادة الطوطم — المعبد — الاله ، ويقومون على تنفيذها .

فالقوانين اذن ليست مصلحة عامة مشتركة تقف فوق جميـع الرؤوس ، ازلية خالدة ، كما يدعى مفكرو وفقهاء الطبقة البرجوازية المعاصرة ، بل هي تعبيرات ايديولوجية عن سيادة طبقية ، ولذا فهي وان كانت تتسم بطابع السكونية من حيث الفحوى والغاية : تبريـر السيادة الطبقية — فانها ديناميكية متغيرة ابدا ، تلتصق بنسبية المرحلة التاريخية التصاقا وثيقا .

في البدء ، وقبل انقطاع الحبل السري للانسان البدائي عن امه الطبيعة ، لم تكن هناك ايما شرائع او قوانين . كانت ارادة الحياة ، قوة العادة اليومية ، هي المنطق الوحيد والممكن انذاك لكي يحيا الانسان ويتكاثر .... وكلما اوغل الانسان في عملية « خلق وإعادة خلق الحياة » فان ارادته تنتظم وعلاقاته تتسع وتتشابك وتتحول عندها الممارسـات اليومية وسبل تحقيق تلك العملية الاساسية الى شرائع مبدئية ، الى قوانين الزامية فوق الشك والاستفهام . ان ذلك التراكم البدئي للاعراف والاخلاق العشائرية ، والاتساع المطرد في السيطرة على الطبيعة وفي تطور افاق العقل البشري ، سيضع الحجر الاساس لتشكيل بنيـة سياسية وحقوقية ذات طابع ديمقراطي ، شبه جماعي ، تتلاءم مـع درجة قوى وعلاقات الانتاج البدائية السائدة ، وتصبح لاحقا بمثابة الموروث الطبيعي لتشكيل دولة « القبائل المتحدة » منظمة القـوانين لصالح الافراد المتميزين والمالكين للثروة ولوسائل الانتاج الاولية على حساب الجموع والاعراف العشائرية التي كانت سائدة ضمن بنية « الاتحاد العائلي والعشائري » .

في هذه اللحظة التاريخية الحاسمة تصبح الاعراف والقـوانين موضـع تساوءل ، ولـذا فانها ملزمة ان تعبر عن واقعيـة سيادتهـا باشـكال واسـاليب اسطورية ، بصيـغ ايديولوجيـة زائفـة . فلم تعرف مجتمعات « المشاعية البدائية » ، مثلا ، الملكية الخاصة ولا عن تنظيم الارث كما هو حاصل في الشرائع العراقية القديمة والمصرية والصينية والهندية ... الخ . ان ما هو مقدس في تلك المجتمعات هو الاتحاد العشائري ، وما هو ملزم قانون « الاخذ بالثأر » . امـا في المجتمع الطبقي اللاحق فان الفرد او العائلة المعزولة عن باقي العوائل ، والتي تشكل وحدة انتاجية قائمة بذاتها ، **مسوءولة** امـام الدولـة الاوتوقراطية واشكال سيادتها (الملك ، المعبد ، المحكمة ، الموظف ، الشرطة ...) بالدرجة الاولى ، **وملزمة** على اداء واجباتها الاقتصاديـة كدفع الضريبة ، الريع العقارى ، الخراج ، الغرامة ...الخ .

ولا تختلف القوانين تبعا لارتباطها بالمراحل التاريخية المتعددة ، لارتباطها بالطبقة السائدة فحسب ، بل وتختلف تبعا لدرجة **مركزيـة الدولـة** المشرعة لتلك القوانين . ففي الدولة البدائية ذات الطابـع الديمقراطي القبلى تكون القوانين اكثر مرونة وارتباطا بالمصلحـة العامة . وهذا ما نلاحظه مثلا في نمط القوانين العبرية التي تعتمـد الوصايا الاخلاقية اساسا لها . وكذا الحال بالنسبة الى القبائل العربية في شبه الجزيرة قبل الاسلام وبعده . وكلما تطورت آلية الدولة واجهزتها كلما اتجهت نحو المركزية والتمحور الطبقي ، وبذلك تصبح القـوانين بدورها ذات تقنين وصرامة عاليتين ، وترتبط ارتباطا مباشرا ووثيقـا بالمصلحة الخاصة للطبقة السائدة ، ولنأخذ مثلا من تاريخ العراق ، اول بلد عرف وشرع القوانين المنظمة المكتوبة ، يوءكد صحة مـا ذهبنا اليه :

ففي العصر السومري ، وحيث كان العراق بمثابة **دويلات متعددة** ومتنازعة ، كانت آلية الدولة لا تتجاوز حدود مدينتها وما جاورهـا من الاراضي الزراعية ، وفي افضل الحالات تبرز دولة مدينة كبيرة الـى الوجود لتخضع بعض المدن الصغيرة . وبذلك تتكون اول اشكال من الحكومات شبه المركزية التي تستطيع اخضاع اكبر مساحة ممكنة من الاراضي كما حصل في دولة الملك « لوجلزجيزي » او الملك « اورنمو » الذي ابتدأ حكمه عام ٢١١١ ق٠م .... ولذلك فقد كانت قـوانين تلك الدويلات الصغيرة **اقل صرامة وتقنينا طبقيا** بالنسبة الى قوانين الدولة البابلية الاولى (١٨٩٤–١٥٩٤ ق٠م) التي وصلت ذورتها في زمن سادس ملوك هذه الدولة حمورابي .

وعلى سبيل المقارنة نأخذ المادة الخامسة عشرة من شريعة «اورنمو» التي تنص « اذا قطع رجل في ...... قدم رجل اخر ، عليه ان يدفع (كغرامة) عشر شيقلات من الفضة — الشرائع ص ١٩ » . في حين تنص المادة رقم ١٩٧ من قوانين حمورابي على ما يلي : « اذا كسر (رجل) عظم رجل (اخر) ، فعليهم ان يكسروا عظمه — الشرائع ص ١٢٦ » . وهكذا

نرى ان القوانين السومرية تفرض **الغرامة كاسلوب تعويض بدل قانون القصاص** (العين بالعين والسن بالسن) الذي سارت عليه مواد العقوبات في شريعة حمورابي (راجع المواد من ١٩٥ الى ٢١٤) .

بيد ان عدالة شريعة حمورابي المزعومة في المقدمة تكشف عن جورها الطبقي الموءلم بالعديد من المواد التي تكرس مصلحة الدولة الاوتوقراطية وكبار الموظفين والقادة العسكريين والتجار والمرابين واصحاب الاراضي الموءجرة وملاك العبيد ... الخ على حساب فقراء المجتمع ، وعلى الخصوص طبقة العبيد التي تنظر اليها تلك المواد باعتبارها طبقة حقيرة ، رثة ، لا انسانية ، **عقارا منقولا** : « اذا فقأ عين عبد رجل او كسر عظم عبد رجل ، فعليه ان يدفع نصف قيمته – مادة رقم ١٩٩ حمورابي : الشرائع العراقية القديمة ص ١٢٦ » .

ان كلمة الاعدام ، الدليل الشكلي لصرامة القانون وقسوته والتعبير الواقعي عن سطوة واستبدادية الدولة ، **غير واردة** في القوانين السابقة لشريعة حمورابي ، في حين تتكرر هذه الكلمة في اغلب مواد حمورابي التي تتعلق بالعقوبات . ولو قارنا بين المواد (٢٨ من شريعة « اورنمو ») والمواد (رقم ٥٤ ، ٥٥ من شريعة حمورابي) لادركنا الفارق العظيم بين ليونة وصرامة تلك المواد ازاء قضية الاعتداء على ملكية الاخرين ، حيث تنص في مواد حمورابي على وجوب بيع ممتلكات الرجل الذي يتقاعس في تقوية سد حقله بحيث « تحدث كسرة في سده » فيوءثر على الاراضي المجاورة ، والذي لا يستطيع التعويض **فيصبح بذلك عبدا** (راجع ص ٩٩ من الكتاب المذكور) .

وتوءكد قوانين حمورابي ايضا على قدسية الملك والملكية الخاصة ، ووجوب اداء الريع العقاري والضريبة ، وعدم التساهل مع الجنود المتخلفين عن الحرب التي يشنها الملك ، وعلى رغبة واضحة في استغلال طبقة العبيد استغلالا بشعا ... الخ في حين لا نجد مثل هذا التأكيد في الشرائع السابقة لشريعة حمورابي (شريعة اورنمو – قانون لبت عشتار – قانون ايشنونا – ومواد قانونية متفرقة اخرى) .

هذه الفروقات تعكس بشكل واضح مركزية الدولة البابلية في عهد حمورابي السائرة نحو تشكيل امبراطورية واسعة النفوذ تفرض سلطانها ليس على الاراضي العراقية حسب ، بل وما جاورها من اراض ودول ، وتسعى لتشكيل طبقة واسعة من العبيد الاسرى الذين ينبغي ان يشكلوا القاعدة العريضة للمنتجين البخيسي الثمن والاجور . وقد عرف العراق في زمن الدول الاوتوقراطية العسكرية الغازية (حمورابي – نبوخذ نصر – المملكة الاشورية ..الخ) والمستفيدة من اسرى الحروب : – اتجاها واضح الملامح نحو سيادة نمط الانتاج العبودي . غير ان هذا النمط لم يشكل الشكل الوحيد السائد على طوال مراحل تاريخ العراق عامة . فما هو النمط الانتاجي الذي ساد تاريخ العراق الطويل اذن ؟! .

* * *

استنادا الى الحيثيات التاريخية لدينا عن تاريخ الشعوب السومرية والاكدية والعربية التي سادت فترات طويلة من تاريخ العراق القديم ، وكما عبرت عنها بعض مواد الشرائع العراقية القديمة ... يمكننا ان نصف النمط الانتاجي **السائد انذاك بالنمط الاسيوي للانتاج الذي يتمثل في** وجود تسلسل هرمي طبقي يقف على رأسه الملك وحاشيته وتشكل الجماهير الغفيرة من صغار الفلاحين والعبيد الاسرى خاصة وبعض الحرفيين البسطاء .. قاعدته العريضة ، مع غياب الملكية الخاصة للارض ، واشراف الدولة المباشر على تنظيم الحياة الاجتماعية والاقتصادية بما فيها تنظيم الري وشق القنوات وتعبيد الطرق وتنظيم التجارة ... الخ .

فليس النظام المشائري – القبلي فقط هو الذي يوءكد تأكيدا واضحا على الملكية العامة للارض عند الشعوب الشرقية ، بل وحتى القوانين المقننة والمتطورة تطورا عاليا في ظل دول مدن وامبراطوريات زاهية ايضا . حيث توءكد تلك القوانين على ان اله المدينة او اله الدولة الامبراطورية الكبير هو **الخالق الفعلي للحياة والمالك الحقيقي لها ،** وان سلطته على الارض وما فوقها في **السلطة الشرعية الوحيدة ،** وهو يستبدل ملوكا وحكاما باخرين ، صالحين بطالحين .. وما اولئك الحكام **الا ممثلون ووسطاء وادوات عملية** لتحقيق ارادة الاله الاعلى (راجع مقدمات وخاتمات الشرائع العراقية القديمة ، وخاصة شريعة حمورابي) .

ولذا فان شكل التوسط التاريخي والاجتماعي قد تطور تطورا ملحوظا وعكس واقعية الانقسام الطبقي ، وجعل الملك – الذي يبدو في بعض الاحيان ابنا للاله او وارثا شرعيا للممتلكات المقدسة كالارض والهيكل – يستغل تلك الملكية ويتصرف بها بما يضمن مصلحة البلاد والحكومة القائمة عليها ، ذلك من اجل السيطرة على الطبيعة والكوارث الاقتصادية (الاعصار والفيضانات او قلة الامطار وجفاف الارض) وتنظيم السدود والقنوات والطرق التجارية والمعابد ، والحياة الاجتماعية ... **بما يتلاءم والمصلحة الطبقية الخاصة** بالملك وحاشيته وطبقة الاشراف !!

وقد كان الملك يقوم بتأجير الارض ويقتطع بعض المساحات والحقول كرواتب او منح او هدايا شخصية لبعض القادة والاشراف والكهنة والفنانين وكبار الموظفين والتجار .. الخ ويقوم اولئك **الوسطاء** بدورهم في تأجير تلك الاراضي على من هو اقل منهم شأنا من صغار المزارعين ، ذلك من اجل الحصول على الضربة او الربع العقاري او الخراج او تقديم الالتزامات العسكرية (راجع العادة رقم ٢٩ من شريعة اورنمو + المادة رقم ١٨ من قانون لبت عشتار + المواد من ٢٧–٣١ في شريعة حمورابي . وراجع ايضا صحيفة ٩٩ من كتاب موسكاتي : الحضارات السامية القديمة) .

هذه المواد من الشرائع والقوانين المختلفة توءكد على ان الملكية الخاصة ليست مسألة الزام مقدس (طابو) كما هو معروف الان ، بل ان الغاية منها اداء « الالتزامات الاقطاعية » كما تسميها مواد شريعة حمورابي كالريع والضربة والتجنيد . ولذا فليس المهم هو المالك الشخصي ، بل الموءدي لواجباته الاقتصادية للدولة الاوتوقراطية وحتى ان كانت هنالك ملكية خاصة للارض فان هذه الملكية الصغيرة لا يجوز التصرف بها كما توءكد عليه بشكل واضح المادة رقم (٣٦) من شريعة حمورابي : « لا يجوز للجندي ولا للسماك ولا للمزارع (اي الشخص الذي يدفع ضريبة) ان يبيع الحقل والبستان والبيت – شرائع العراقية القديمة ص٩٥ » .

وقد ادرك السومريون والبابليون ، كما يبدو ، اهمية تأجير الارض من اجل اصلاحها او الحصول على ريعها العقاري بدل نظام القنانة الذي يحول دون استغلال الارض استغلالا كاملا ، حيث يعود المنتوج – في ظل نظام القنانة – باكمله الى المالك الشخصي للارض . والغاء القنانة في روسيا القيصرية **تعبير براجماتي** عن هذه الحقيقة من اجل تغيير علاقات الانتاج التي لا تتلاءم مع درجة التطور العام للقوى المنتجة انذاك ، ودخول روسيا مرحلة تاريخية خطيرة .

وطريقة تأجير الارض لم تكن خاصة في بلاد ما بين النهرين فقط ، بل عرفتها اغلب المجتمعات السامية قبل الاسلام وخاصة في المناطق الزراعية الخصبة من جنوب الجزيرة العربية (مملكة سبأ ، مملكة معين ... الخ) حيث يقوم **الملك** وروءساء القبائل في تأجير تلك الاراضي من اجل الحصول على الريع العقاري والضرائب وبعض الخدمات العسكرية (راجع كتاب موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ص١٩٧ . وللاستفاضة في المعلومات الخاصة عن تأجير الاراضي وقانون المناصفة بين الموءجر والمستأجر والتي تعكس طبيعة علاقات الانتاج الزراعي راجع ما يلي : المادة (٢٩) من شريعة اورنمو + المادة (٨) و (١٨) من

قوانين لبت عشتار + المواد ٢٧-٦٦ في شريعة حمورابي وخاصة المادة رقم (٦٠) ...) .

ان غياب الملكية الخاصة للارض ـ الذي يميز النمط الاسيوي في الانتاج مع وجود دولة اوتوقراطية مسيطرة ـ لا يعني بالطبع غياب الملكية الخاصة عموما ، ولا يعني في الوقت عينه غياب التناقضات الطبقية بين فئات المجتمع المتعددة ، ولا يعني ايضا غياب اشكال من العبودية التي تتكون بطرق ثلاث : ١ ـ اسرى الحروب ٢ ـ الفقراء المدنيين الذين لا يستطيعون ابفاء دينهم ٣ ـ تجارة العبيد حيث كانت المدن الفينيقية مركزها الاساس ... بيد ان تلك العبودية **لم تشكل نمطا سائدا في الانتاج** كما هو الحال في المجتمعات الغربية ، ما دام مالك العبيد ليس المالك **الفعلي** للارض ، وما دامت الاخلاق والاديان تدعو الى عتق العبيد بعكس المجتمعات الغربية التي تسعى الى استغلال العبيد استغلالا رهيبا وحيث تعتبر الثقافة العامة لتلك المجتمعات هذا العمل (العبودية) **بديهيا** ـ راجع كتاب ارسطو في السياسة ، الفصل الاول والثاني ، كدليل بين على ذلك ـ في حين كانت قوانين الشرق الادنى القديمة **تجبر مالك العبد على عتق عبده في حالة اساءة معاملته اساءة كبيرة** : « اذا اشتكى عبد سيد على سيده بسبب عبوديته (اي سوء معاملته) وثبت على سيده (اساءة) عبوديته مرتين فسوف يحرر العبد (من سيده) ـ مادة (١٤) من قانون لبت عشتار » .

وكذا الحال بالنسبة الى القوانين العبرية المستمدة من التوراة مباشرة والتي توءكد على حماية العبد من عسف سيده « فالسيد الذي يتلف عين عبده او سنه عليه فك رقبته ... والسبت يوم راحة للعبيد كما هو للمدنيين الاحرار ... والعبد الابق يجب ايواوه وحمايته ، ولا يصلح رده الى سيده ... الخ ص١٦٧ موسكاتي » . هذا بالاضافة الى ان العبيد العبرانيين يستعيدون حريتهم بعد سبع سنين من الخدمة .

وغالبا ما كانت العبودية في الشرق القديم ـ الادنى ـ الاسيوي مقتصرة تقريبا على **غير المواطنين** من الاجانب كالزنج الذين يجلبون من افريقيا (السودان ، الحبشة ، الساحل الغربي للبحر الاحمر .. الخ) واسرى الحروب من الاعداء . وقد اكدت المادة (٢٨٠) من شريعة حمورابي هذه الحقيقة بالرغم من الجوهر الطبقي العبودي لتلك الشريعة (الشرائع ص ١٣٧) . وتوءكد المادة رقم (٣٢) من شريعة حمورابي على ضرورة **عتق المواطن الاسير** في بلاد اجنبية ، المشارك في حملة الملك الحربية ، وذلك من بيت اله البلدة او القصر (الشرائع ص ٩٤) ... الخ وهذا يلقي الاضواء على طبيعة العبودية (ودرجاتها) وفيما اذا كانت **تشكل نمطا سائدا في الانتاج ام لا؟!** ونحن نميل الى اعتبار المجتمعات الشرقية ذات طابع انتاجي واجتماعي خاص **قريب الى « النموذج الاسيوي في الانتاج »** * ، **وبالتالي فان** خصوصية البنية الانتاجية والاجتماعية تلك قد شكلت **خصوصية مماثلة ومطابقة في البنية الثقافية والفكرية لتلك المجتمعات ، وعكست احداهما الاخرى** ، فلا يمكن ان يسود نمط من الانتاج العبودي الخالص الا ويعبر عن بنية فكرية وثقافية ذات ارتكاز طبقي شديد وتعبر عن صرامة القوانين الموضوعة والتي تحدد العلاقات القائمة بين الطبقتين الاساسيتين : طبقة العبيد ومالكي العبيد . وهذا الاتجاه سنرى ملامحه المحددة في الامبراطوريات العسكرية الكبيرة كالدولة البابلية في زمن حمورابي « ونبوخذ نصر » والدولة الاشورية والرومانية ... الخ .

هذه بعض الاشكالات المنهجية التي تطرحها « الشرائع العراقية القديمة » في ميدان البحث السياسي والاجتماعي فقط ... ولذا فان هذه الوثيقة التاريخية هي مفخرة لابناء هذا البلد العريق ، ودرب جديد للوصول الى المزيد من الكشف والتنقيب ، فنشكر بذلك الدكتور « فوزي رشيد » على جهده الخلاق هذا ، ونامل المزيد من هذا الجهد كواجب تاريخي .

* مصادر لدراسة « النموذج الاسيوي في الانتاج » :

١ ـ « حول نمط الانتاج الاسيوي » ـ مجموعة من الموءلين ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ ١٩٧٢ .
٢ ـ « الماركسية والشرق » ـ الياس مرقص : دار الطليعة (بيروت) .
٣ ـ « الاشكال التي تسبق الانتاج الراسمالي » ـ ماركس : نشر هذا النص لاول مرة في موسكو عام (١٩٣٩) ومترجم الى الانكليزية في عام (١٩٦٤) والى الفرنسية (١٩٦٦) .
٤ ـ مقدمة كتاب « السهام في نقد الاقتصاد السياسي ـ ماركس » ١٨٥٩ .
٥ ـ الراسمال ـ الكتاب الثالث خاصة .
٦ ـ « في الاستعمار ـ ماركس وانجلز » ـ دار دمشق . ترجمة « فوءاد ايوب » .
٧ ـ مقالة ماركس في « نيويورك هيرالد تريبيون » ١٥ آب ١٨٥٣ .
٨ ـ رسالة ماركس الى انجلز في حزيران ١٨٥٣ ، ورسالته الى (زابيسكي) في تشرين الثاني ١٨٧٧ ، والى (ساسوليتش) في ٨ اذار ١٨٨١ .

توجد الرسالة الاولى والثانية في « الرسائل المختارة » طبعة لندن (١٩٤٣) ص ٦٤ ، ٢٥٢ .

الله .. في رحلة نجيب محفوظ الرمزية

منذر الجبوري

* منذ أن ابتدأت البشرية رحلتها المتعبة ، ظلت تحلم بيوم الخلاص والخلود بعالم من البساطة والطمأنينة ، فقد مل الانسان عذاباته واندحاراته الكبرى التي جابهها طيلة تلك الرحلة التي لم يشر دليل الى انها ستنتهي قريبا الى ساحل امين . وقد وجد جورج طرابيشي في الرموز الموفقة التي استعان بها نجيب محفوظ في رواياته وقصصه المجال الانسب لتصوير معاناة الانسان وهو يسعى لغد لا **تخالطه المنغصات وذلك من خلال كتابه « الله في رحلة نجيب محفوظ** الرمزية » حيث بسط في تلك الرحلة المعاناة الانسانية منذ بدء الخليقة ومرورا بالحقب التأريخية المتلاحقة ، فنحن نكاد نشاهد بوضوح في هذا الكتاب شخوص نجيب محفوظ التي جهد القاص على ان يبرزها بصور معبرة عن شتى النماذج البشرية في المجتمع الانساني ، ففيها النموذج الخير والنموذج الشر والنموذج المنافق وهكذا ... وطرابيشي بما عرف عنه من اهتمامات فلسفية حيث سبق له ان ترجم لسارتر . يحاول في هذا الكتاب القفز فوق الحساسيات الدينية وهو يتحدث عن الله في رحلة نجيب محفوظ وذلك من خلال التوفيق بين النظرة الدينية والنظرة العلمية ، يقول عن نجيب محفوظ أثناء تحليله الروايته اولاد حارتنا « ان مسعاه كان التوفيق بين الدين والعلم والتأكيد على وحدة هدفهما والوصول الى ما يشبه ــ علمنة الدين ــ و ــ تديين ــ العلم » .

* يطوف طرابيشي باكثر من قصة ورواية لنجيب محفوظ مستخلصا **ــ القدرة الرمز ــ و ــ الانسان الرمز ــ** ، ففي كتابه نقرأ خلاصات واسهابات لاشهر اثار محفوظ :ــ اولاد حارتنا ، الطريق ــ دنيا الله ، الشحاذ وغيرها ، وهو يقف من كل اثر منها عند الدقائق التي رمز لها محفوظ مستقرئا ومحللا وخالصا الى الهدف الذي قد يكون غير منظور لبعض القارئين خصوصا عند مناقشته لتسلسل خلق الطبيعة والانسان المستوحى من هذه القصص والروايات ، وقد وقف **في سعيه هذا طويلا عند رواية نجيب محفوظ «اولاد حارتنا» باعتبارها** النموذج الاكثر ايحاء للرواية الرمزية التي تعالج مشكلة البشرية منذ البدء وفق تسلسل تاريخي يحبذه الدين ولا ينكره العلم ، ولكي لا يوحي للقارىء بأن الرواية مجرد سرد تاريخي يمكن تعويضه بقراءة لكتب السير والتراجم والتواريخ ، فهو يحدد في بداية كتابه مهمة كل من الروائي والمؤرخ موضحا بأن « المحاولة التي اخذها نجيب على عاتقه في اولاد حارتنا محاولة جبارة بلا ادنى ريب ، وبغض النظر عن مدى ما حالفه من توفيق فيها فسنقول ان ما اراده محفوظ في اولاد حارتنا هو ان يعيد كتاب تاريخ البشرية منذ ان وجد في الكون الانسان الاول ، وهذا لا يعني بالطبع ان محفوظا استحال الى مجرد مؤرخ ، فهو يظل في اولاد حارتنا كما في معظم اعماله الاخرى روائيا مؤرخا » .. ثم يفسر هذا المعنى بقوله « والفارق بين المؤرخ والروائي كبير . ولا يكمن هذا الفارق كما قد يخيل لبعضنا في ان المؤرخ يعرض الاحداث من غير ان تكون له وجهة نظر في حين ان الروائي لا يهمه من عرض الاحداث غير توكيد وجهة نظر معينة ، فمثل هذا المؤرخ الذي ليس له من وجهة نظر لا وجود له ، وكل ما هنالك ان العالم الذي يقدمه لنا المؤرخ هو عالم موضوعي تتحدد موضوعيته بمدى رغبة التاريخ في ان يكون علما . في حين ان العالم الذي يقدمه لنا الروائي المؤرخ هو عالم ذاتي وذلك بمقدار طموح الرواية حتى ولو كانت مادتها تاريخية الى ان تكون فنا .»

* أن الرمز الذي يبسطه طرابيشي في رواية « اولاد حارتنا » يتوازى مع ما تحفل به مخيلة معظم الناس عند بدء الخليقة وعن مبدعها ومسيرها والمسيرين فيها ، فالله « الخير والقوة » والانسان « المعصية والغفران والشر والطيب » والارض « العطاء والجدب والغضب والليونة » والمصير « الموت والخلود والعذاب والرحمة » .. **كل هذه التناقضات تتجلى رموزا نافذة حتى الضمير ونحن نقرأ رواية** محفوظ « اولاد حارتنا » من خلال كتاب « الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية » ، وهنا يتحتم سؤال ذو مسارين هما : ما هو جو الرواية ؟ وما هو الكشف الذي جاء به مؤلف الكتاب ؟ .

* قد تبدو الرواية اعتيادية تماما حين نتوهم انها تدور في حارة من حارات القاهرة الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وسكانها يسعون الى الرزق بكل السبل التي يمكن ان تخطر على بال : فتوات : باعة خضار ، نجارون ، رعاة ، خدم ، باعة فول .. الى اخر القائمة مما تحفل به حارات القاهرة الشعبية انذاك ، بيد ان الرواية بالرغم **من انها تبدو كذلك ، فلها ابعادها الرمزية التي تحاول ان تحتوي العالم** كله ، واحداث الرواية باقتضاب تدور في تلك الحارة القاهرية التي عرفت باسم مؤسسها « الجبلاوي » الذي تحدى الوحشة وقطاع الطرق واشاد بيتا كبيرا في صحراء المقطم ، وحول هذا البيت امتدت الحارة وعمرت وتكاثرت فيها ذريته « وفيها ايضا ذلت وانقسمت واضطهد افرادها بعضهم بعضا » .

كما تتجه الرواية فأن الجبلاوي كان قد استدعى ابناءه جميعا وهم ادريس وعباس ورضوان وجليل وادهم وقال لهم « ان الاوان قد آن ليتولى أحدهم ادارة الوقف ، ولم يخالج احد الشك في أن اختياره **سيقع على ادريس بكر اولاده ، وعلى دهشة الجميع سمى ادهم ، وثارت كرامة ادريس «كيف يخضع وهو صاحب الحق في البكورية وابن المرأة** الحرة لا أدهم ابن الجارية السوداء » . وتمرد متحديا قرار والده الذي طرده بدوره من البيت والى الابد ، فعاش متشردا في الصحراء ، اما أدهم فقد تسلم ادارة الوقف « مزهوا فرحا » واقترن بامرأة جميلة اسمها « أميمة » . ولكن هناءه لم يدم اذ سرعان ما اغواه بخبث اخوه المطرود ادريس « طالبا منه مراجعة حجة الوقف الموجودة في مجلد ضخم في الخلوة المتصلة بمخدع الاب ، تلك الخلوة التي لم يسمح الجبلاوي لاحد قط بالدخول اليها » . وأثناء مراجعة ادهم الذي زينت له ايضا زوجته اميمة هذه الفعلة المشينة اكتشفه ابوه « الجبلاوي » ، وكعقاب له طرده هو الاخر من البيت الكبير مع زوجته ، فابتنى والندم يعتصره كوخا وضيعا « وراح يكسب قوته وقوت زوجته من بيعه الخيار على **عربة يد ترافقه اينما اتجه ضحكات ادريس المتشفية » .. وخلال ذلك** ولدت زوجته طفلين « قدري وهمام » ونشأ الطفلان على حلم والديهما بالعودة الى البيت الكبير ، وكان همام شبيها في دمائه خلقه بوالده بعكس قدري الذي كان شبيها بعمه ادريس في قساوته وخداعه . وبعد مرور عشرين عاما على طرد ادهم واميمة من البيت الكبير جاء رسول من الجبلاوي يطلب من همام مقابلة الاب الاكبر ، وهنا عرض عليه

الجبلاوي الالتحاق بالبيت الكبير مكافأة له على حسن اخلاقه ، بيد ان الحسد الذي اكل قلب قدري جعله يقدم على قتل اخيه همام « وعرف ادهم ألما لم يعرف مثله حتى عندما طرَد من البيت الكبير ، ألم المفجوع بابنه ، وشاخ في ساعة واحدة ما لا يشيخه الانسان في عشرين عاما ، وسقط طريح الفراش وداهمته أولى سكرات الموت .. وفيما هو على هذه الحال فتح باب الكوخ وأطل منه الجبلاوي بطلعته المهيبة وقال له : لقد تألمت بما فيه الكفاية ، ولقد غفرت لك وسوف يكون الوقــف لذريتك » .. وهنا مات بالتتالي ادهم واميمة وادريس وعاد قدري بعد غيبة طويلة مع زوجته واطفاله وخالطوا غيرهم وتكاثروا وانتشر العمران بفضل اموال الوقف وارتسمت في صفحة الوجود معالم حارة الجبلاوي « الحارة التي هي امتداد لصحراء المقطم ، حارة ككل الحارات ولا كغيرها من الحارات في آن واحد » .

* الرواية ـ كما تقدم ـ اذا لم تفسر شخصياتها وفق رموزهــا الحقيقة تكون ضمن دائرة الروايات الاعتيادية وذلك ما لم يرده نجيب محفوظ بالتأكيد ، فهي تحمل رموزا غنية جعلتها في القمة من الاعمــال الروائية ، وفي هذا المجال يقول طرابيشي « وحارة الجبلاوي مع ذلك ليست كسائر الحارات ولئن كان ابناؤها انفسهم يقولون انه اذا كان الجبلاوي اصلها فانها هي اصل مصر ام الدنيا .. فنحن بدورنا لا يخالجنا شك في ان هذه الحارة ليست بحارة وفي انها اكثر من حارة ، هي أم الحارات كما ان حواء ام البشر . حارة وجدت من العدم في الخلاء تماما كما وجدت الارض من العدم في الخلاء ، حارة اوجدها ذلك الجــد الاكبر الجبلاوي تماما كما أوجد الله الارض » . وكما ان البشر لاهم لهم منذ سقطة آدم الا ان يعودوا الى الفردوس الذي طردوا منه كذلك فأن اولاد حارة الجبلاوي لأهم لهم الا ان يرضى عنهم الجبلاوي فيدعوهــم للاقامة في بيته الكبير « وان ادهم كما رايناه هو الاب الاول لاولاد حارة الجبلاوي جميعا مثله مثل آدم بالنسبة الينا نحن بني ادم . ولا مجال للشك ان ادهم ليس قرين آدم فحسب بل هو آدم الذي استقر بــه المقام في الجنة وعرف الهناء مع حواء ام البشر ، ومن هذه الام اشتق نجيب محفوظ اسم أميمة ، وكما سول ابليس لحواء ان تغري آدم بالشجرة المحرمة لتذوق معه ثمارها كذلك التقى ادريس واميمة على اغراء ادهم بانتهاك حرمة الخلوة للاطلاع على سر الجبلاوي » .. ويكون الرمز اكثر وضوحا عند نجيب محفوظ في شخصيتي الاخوين قدري وهمام اللذين يمثلان قابيل وهابيل اذ كلاهما قتل اخاه .

ان السرد القصصي قد يطول ولكن الحقيقة تظل واحدة ، وهي ان الانسان يبقى اسير عذاباته باحثا عن الخلاص منها بالرغم من انه كثيرا ما يشتط فيزيد من عذاباته مرارة بتقمصه شخصيات ادريس واميمة وقدري ، وذلك ما اراد ان يقوله نجيب محفوظ وما خلص اليه بالتحليل جورج طرابيشي .

العبور الى مدن الفرح ..

عبد الرزاق المطلبي

تحوي هذه المجموعة الشعرية ست عشرة قصيدة وهي اول مجموعة يصدرها الشاعر عيسى الياسري ، واهمية هذه المجموعة تأتي من انها تجيء وعدا بولادة شاعر قــد

يشكل صوتا يرفد الشعر الحديث بما يمتلك من تجربة لها خصوصيتها وغناها ، حيث تطرح قصائد الديــوان مجموعة التأثيرات لهزيمة حزيران على وجدان الفــرد العربي ، وتعكس صورا كثيرة لوجوده في نفسه المقيمــة في القرية ـ الحلم المثالي ، المنسحب بعيدا عن وهج المدينة .

فقصيدة « بوابات المدن المقفلة » ترصد داخــل القروي المسافر في احشاء المدينة التي تعمل بحركة الية صماء يواجهها بالنقاء المشتعل بحزن الهزيمة « تجاذبــه الخوف والدهشة المبهمة » ص٧ وهو يقرأ علاماتها البعيدة عنه « اللون والواجهات المضيئة وكل النساء الجميــلات » بل وحتى « الشهداء القدامى » ص٨ .

ان هذا الشاعر ينبع في داخله الحزن ويجري بهدوء حتى يغلف كل اشياء العالم من حوله ، بل ويلطخ بالسواد الوجوه اللامبالية ، الضاحكة ببلاهة التي يراها وكأن لا قاع لها ، كالمدينة التي تعذبه حركتها السادرة ، مجرد سطوح براقة ووجوه بلا اعماق فيتساءل : من اين يأتيها الحزن؟! ويذهله ان حزنه النابع منه يصب فيه هو ويعمق ظــلام داخله ويغلقه على انفاسه المرهقة الخائفة ، الخائبــة ، فالهزيمة تقبع في اعماقه كالصخرة ، كحجر ثقيل قاس ..

ورغم ان هذا المسافر يكبر « لم اعد الان طفلا » الا انه يظل واقفا « بين حرائق وجدي وبين رخام العمائر » يظل مدينة اخرى مغلقة ، فتتغير في داخله ظلال الاشياء والوانها ولا تتغير دلالاتها ، بل تعمقها ايماءات القرية ـ الفرح ، كثيرا في وجدانه ، عدا انتقاله من بوابة الدهشة وهو طفل الى بوابة الخوف : « لم اعد الان طفلا ـ هنا المسافات تكبر ـ المسافات تصفر » .. اني اخاف البيوت التي يغلق الليل ابوابها ... اخاف النساء الجميــلات والمخبرين .. اخافك انت البعيدة حيث الجنوب .. » ص١٤

فهذا الشاعر يرى المدينة من عيني القروي الــذي تتمثل القرية في داخله وجودا حلميا تعيش في العمق منه وتحيطه كما يحيط صدى الرنين البعيد لاشيائها وجوده ، فهو يختلف في تناوله المدينة والقرية عن شاعر آخر هو حسب الشيخ جعفر في ان عيسى ينظر بعيني قريته الــى

الوانها في داخله بينما يشكل حسب عالمه برصد واع يحتوي باحاطة وشمول اصوات واشياء عالمي القرية والمدينة كتجربة واحدة تمثل كل منها اللحن الاساس وكورس الاصوات فيها في آن واحد ، فبينما تجيء صور ورموز واشارات عالم الجنوب عند الشاعر حسب من خلال روءيا حاضرة يختزل فيها كل المسافات بين الماضي والحاضر ، بين المدينة والقرية ، متدفقة كما يتدفق النهر الجنوبي ببطء احيانا وبعنف في اكثر الاحيان ملونة بعضها البعض لتشكل عالما جديدا هو عالم التجربة الخاص جدا بالقصيدة كعمل شعري ينفرد ، يؤكد من خلاله حضورا خاصا ومتمايزا للانسان ، يمثل طعمه كل خلاصات تجربته كانسان في العالم حتى يرسم لوحة الوجود المتمنع والمذهل ، المعادل ايضا لخيبات الشاعر من العالم والصادر عن حنينه الاسر اليه ، في حين يطل عيسى بعيون الماضي من خلال حاضره المؤطر بالحزن والمرارة والمثقل بالخوف على عالم القرية الناصع البياض البعيد جدا عن عالم المدينة الشديد السواد لتضج في عمق سكونه نداء حارا ورغبة طفولية يتوق بها لعالم لا يجهل اسمه هو ولا تضيع فيه معاني الاشياء والوانها او تختلط ، فهو على عكس الشاعر حسب لم يبرح بعد ارضية الدهشة والانبهار والخوف للحاضر من خلال الوجود الساحق للمدينة التي طواها حسب وابحر في كل قنواتها الظاهرة والسرية وامتلأ فمه بكل طعومها حتى اتخذ مكانه فوقها مطلا عليها وعلى عالمه القديم في القرية بوعي حاضر يضع كل علامة وكل رمز في مكانه من داخل الانسان وخارجه . .

« ولن تجد الدفء خلف الزجاج المؤطر بالتبغ والسحنات الكسولة . .

تتساءل في مدن الخوف كل الوجوه » .

« متى يفتح البار ابوابه . . . . . ؟ . . . . . . » ص١٢

وفي قصيدة « صوت من زمن مهموم » يقول الشاعر مخاطبا شبح قريته البعيد . . .

« ماذا يبعث فيك غناء الغربة ؟

ماذا يمنحك صوت البط مساء الا ان تبكي . . .

الا ان تهبي ضجر الحقل حنيني . . . » ص١٦ .

وقد تحولت القرية الى رمز امراة معشوقة لا يلبث ان يصرخ بها :

« فاعيديني حتى لو كان الزمن القاتل ملتصقا بي . . . » ص١٧ .

حيث تنبض القرية في وجدانه كمعادل نفسي كبير لهذا العالم الصلد بعد ان اطفأت هزيمة حزيران شموسه وفجرت كل قشوره الخادعة في السطح :

« آه لو ارجع من سفري حيا . .

لو تنمو اطرافي ، وارتق صوتي . .

لو انزع لحمي من شدق الوعد الكاذب . .

لكسرت الباب الواقف بين الشمس وبيني . . . »

ص ١٨–١٩

وينسد حزنه العميق بهدوء الى كل جراحاته ، فيرى الى القرية من بعيد ، صورة خضراء رائعة تبعد عنه وهو الموقوف في صندوق زجاج مقفل ، ويفرح ايضا ، بل يصرخ بكل اصواته رافضا وجه المدينة مغلقا عينيه بيديه حتى تتعملق قامته برنين اصواته داخل جلده ، فهو الشاهد والشهيد وصوت الشهادة ، ويغبطها ايضا ، قريته ، وهو يرى بعيني المستقبل صورته الاخرى :

« لكن حين يموت الشاعر عشقا ويغادر احبابه . .

تتالق عينا ساحرتي . . تغتسل الغابه . . » ص١٩

وهذه روءية محدودة تحتمل الكثير من السذاجة . . تقليدية وغير موضوعية ، وهي من بقايا احلام الرومانسية وخيالها الهارب ، فالمعروف ان القرية مستعمرة للجوع والخوف والجهل والمرض ، ولا انسانية العلاقات فيها تعدم وجود الانسان المبادر بوعي اذ تعدم كل حرية له ، وعليه فهي تفشل في ان تكون واحة امن وحرية وكرامة ، ورمزا لانسانية الانسان وعزته ، وبهذا ايضا يختلف عن الشاعر حسب الذي تعرف جلد قريته الشديد الشحوب بروءيته الواقعية ، ومن خلال تعرفه على صورة العالم كله بكل ظلالها والوانها ، حيث تكون كلا المدينة والقرية محطتي انتظار يتأمل عبرهما الشاعر المسافر ابدا نفسه بعيدا عن حلم المثقف الليبرالي الذي يغيب صورة الواقع كعمل يومي وككفاح قاس حين يطلب القرية هدوءا ووداعة وسكينة ، يتوق فيها لبرودة قطرات من « مطر الجنوب » تبلل فمه المصحر الظمي وترطب حناجر القصب اليابسة لتصيره قصيدة وخبزا ، فرغم ان هذا « الزمن المحنط البخيل » ص٣٠ يتدخل باصابعه الخفية ليشكل له حياته الا ان البردى يظل يجهش بالبكاء من اجل ان يستعيد كل البطات والكراكي التي تهاجر باستمرار مادام « الوطن المقطع الاهداب . . مسور بالحزن والخراب . . » لان حبيب قريته القتيل سيأتيها «غب يقظة الفصول . . » ص٣٢

ورغم ان (القادم من عصر البكاء) في قصيدة « مملكة الفقراء » يجيء حاملا جرحا وكتابا ، الا انه كتاب « قرأ القتلى به اسماءهم ذات مساء . . ثم ناموا في العراء . . بعد ان خطوا حروفا مبهمة . . ووصايا للصغار . . » ص٢٠ فيظل يرى الى وجوده من نفس المسافات القديمة ، ويرى

العالم « قمرا هشمه موتى المدينة .. طائرا يبحث ما بين الركامات القديمة .. » في وطن « يفقأ عينيه ويستجدي الدليل .. » ومدن : « تعشق دوني قاتليها .. ضاجعت في ليلة كل اللصوص الغرباء .. » ص٢١–٢٢ ، الا انه يجيء متفنيا وطعم الامل على شفتيه .. يراه حتى وهو يتلوى (راقصا بين طواحين الرياح ..) لانه عرف سر الاتي .. بل يراه مثلما يرى الصمت وكل الاشياء الحزينة: « ربما ينبت في احداقنا ملح الصحارى .. وغبار الكلمات .. غير أني الح الماء وراء النهر .. يقتاد مدينة .. ونجوما وهبات ... » ص٢٣ .

وتتعمق روءيا الشاعر في حدس خيوط الامل عبر واقع الالم والحزن وموات الهزيمة في قصيدة : (العشق في طليطلة) فيرى في مدننا الحاضرة طليطلة الاندلس التي ضيعها اهلها حيث كل واحد منهم « يخلع اسماءه .. وحين يباعد بين جناحيه .. لا يتلمس ريش الرحيل .. » ص٢٦ ، لانهم النائمون تحت السماوات بينما تتساقط النجوم في حفر الليل مخضبة ومضها بالدماء ، حين يتآكلهم صدأ الارض والعملة الزائفة » لانه ورغم بعض خيوط اليأس المنسلة الى قلبه مثلما الرمال التي ملأت قربته ، حيث الوصول يتعذر الى النهر الذي رمله « مثل السكاكين والصدف الفارغة » ص٢٧ في طليطلة الحاضرة ، التي ساومت على شهادته « وضعت رأسه فوق سارية الصلب ثم احنت لقاتله ظهرها .. ومضت باسمة .. » ص٢٨ تظل طليطلة هذه النار التي ستبعثه من جديد املا ونماء ، ويرى فيها العلامة على قيامه الجديد .. « فاحملوا نحو باب (طليطلة) كفني .. واتركوا جثتي في العراء .. فبين الذين يموتون والسحب القادمة .. الفة وانتماء .. » ص ٢٨–٢٩ .

وفي قصيدة « تذكرة سفر الى الشمس » يرصد الشاعر الواقع رصدا شعريا ، حيث ينتهي التقرير المنغم في توهج الحدس الشعري للقضية ، يأخذ الصوت ابعاده ، يختزل الواقع ، يحيله الى رموز تمتلىء بكل المعاني والايحاءات التي تمد ظلالها دون ان تتخفضف او تشحب ، ففيها يقترب الامل – الروءيا ، كثيرا من بصيرة الشاعر حين يبتعد عن باصرته المحدودة ، ينبثق من الوجود المعبأ بالدم وعبر السقوط في الطرق الموصدة ومعاناة كل آلامها وتتوحد فيه كل افعال الشهادة ، فيصبح هو الشهيد الخالد على مدى الازمان والعصور وعبر كل الدروب ، خلال تزاوج صوت الحكمة القديم وحس الخيبة الحاضر ، اذ يطل على عالم الثورة الحقيقي ، في كربلاء ، حينما يراهم وهو الضائع في تيه صحراء الملك المملوك حاملا قربة اعطاها له الملك مثقوبة بنبال (ابن الاشعث) ، ويعجز عن حمل الراية التي « مذ سقطت كف (العباس بن علي) لم ترفعها كف حتى الان .. » ص٣٥ لان هذا العصر (عصر دموي ، من لم يحضنه .. يمش ميتا بين الاحياء .. يصبح حوذيا في عربات الاعداء ..) ص٣٦ ، يوقظه « صراخ الموت المتعفن في سيناء » فيرى الثورة – الشهادة ، والشهادة – الثورة : « فرايت الفرسان المعتمرين الكوفيات الحمراء .. على مقربة مني .. » ص٣٧ ، لكن هذه الروءيا لمعاناة الشهادة حتى الثورة تختنق بفعل دخان معاناة لوجوه واقعه المظلم ، ففي الوقت الذي يجب ان يرفع هذا الفارس رأسه بعد ان صار راية وصار علامة ، نراه ينكص نكوصا تقليديا مثقلا بروءية قصيرة المدى تطفو على سطح عاطفة تسيل حسا تعمق سذاجته مساومة عاجزة على النفس .. « سارعت لادفن خجلي في الرمل .. أثوابي والسيف المثلوم .. لكن اين اواري وجهي .. » ص٣٧ ويفضي به هذا المقطع الى مقطع اخر يبهت روءيا هذه القصيدة ، حين يبدأ وعظا يطفو على جسد القصيدة ليبقى منفصلا عنها بعد ان افتقد كل حرارتها وقـدرتها على الحـدس والاستشراف ..

في قصيدة « كلمات للفرح الحزين » يقف على ضفاف الثورة حين تصير فرحا احمر وتصير رصاصة ، كوفية حمراء ، هدية عيد ميلاد لطفلة تسقط عشية فرحها بميلادها ، ويصير ايلول الاسود ميلادا جديدا لواقع جديد ، بينما هو في قصيدة « من ملف اسفار ابي تمام » يعيد ما طرحته قصائده السابقة ، ولكنه يستحيل فيها صوتا للامس ولكن بلغة اليوم ، فضغط الحزن في داخله يدفع بصوته الى الانفعال ، ويكاد يختنق تحت ثقل تجربة شعرية أصيلة لم يتح لها ان تكتمل ، وينفلت من همس الشعر الى حماس الخطابة ، مقتربا من المباشرة المتلونة بخيط من الرومانسية التي تحتفظ له لغته الشعرية ، هذا الخيط الذي ينتظمها كشعاع ساخن ويقربها من القلب .

والشاعر الذي يعود لهذا الواقع في كل قصيدة انما ليكشف عن خطى المستقبل من خلال كشفه لخطى الماضي في الحاضر ، لكنه في قصيدة « اعتذار خطي الى مدلج بن سويد الطائي » يبتعد حتى عن الحاضر من اجل الغوص عميقا في كل خطوط ملامحه ، فعبر حكاية (مدلج) «هذا الكنز الشعري المدهش الخصيب» كما يقول صبري حافظ ، يمسك الشاعر بريشة سوداء ويبقع وجه حاضرنا ، بل ووجه الشاعر نفسه كجزء من هذا الواقع الذي تشكل حكاية سويد دلالة من دلالاته الكثيرة ، ولا تكتسب هذه القصيدة تعبيرها عن ابعاد الماضي والحاضر فقط عند المقطع « حدثت صفاري عنك سويد .. » بل منذ البيت الاول : « ومددت يدي .. امسح عن وجهك صدأ الزمن سويد .. ارفع عن عينيك غبار الغبش الليلي ..

لتراني مقذوفا خلف جدار الضوء .. » ص٥٠ ولكنه يحقق توهجا اخر لتجربة القصيدة ، ويمد ظلالها حتى يعبر بالنقيض عن التحول في الواقع ويصل الى الكشف العميق عن الدلالات البعيدة لسويد في كل منا ، حينما يتحول القاتل الى قتيل ، وحامي الجراد الى جرادة دون جناح ، ولا تيأس الشاعر بل يجسم الم الواقع ، فسويد الذي لمحه اطفال الشاعر على ابواب الفقراء .. « شحاذا يحمل وشم الجوع » رآه هذا العام يتدلى « من سارية برج من ابراج النفط .. » ص٥٦ ، ويعبر من عمل سويد العبثي الى استشراف المأساة ، الى الوجه الاخر لسويد الضحية « وبعيد فوات النصف الاول من ليل الموت .. انزلت رفاتك من سارية الصلب سويد .. كان جبينك مفسولا بالدم » ص٥٧ فلا يختنق بالحزن ويصمت ، اذ ليس سويد من يبسط جناحيه فوق اسراب جراد بل الوطن كله .. « هذا وطن .. يأكل ان جاع الابناء . ويقامر بثياب الاباء .. » ص٥٧ ، ولا يبقى له الا ان يغتسل بنار الثورة ليصنع كل الامل الذي تبدى له ..

وهذه قصيدة ناضجة ، سلمت الى حد ما من الزيادة والاستطراد اللفظي الشعري ، في الفكرة والبناء ، بل زادت كثافة لفتها من عمق روءاها التي لونت برصدها كل ابعاد الواقع والزمن ...

في قصيدة « لحظة حب » يعانق وجه الثورة حين يغني فرحه بحبيبته ، فيستحيل وجده بها توهجا يصعده في داخله صوتها : « هذا ليل ما التمعت فيه نجمة .. دفئني .. فانا يرعبني ثلج الظلمة .. » ص٥٨ ، حتى يرى بتوحدها فيه ودخول صوتها في صوته النار خلف ظلام اللحظة : « لا تبتئسي ان ازمن في هذا البيت الليل .. وتوارى الاحباب .. فعيونك تخبرني ان الفجر وراء الباب .. » ص٥٩

وفي قصيدة « قراءة ذاتية » يكشف لنا بقراءته العميقة لذاته التي تمتد وتستطيل حتى تشمل واقع الوطن الكبير كله ، الخارطة الحقيقية لهذا الوطن ، لامسا مرة بأصابع لهب ومرات باصابع رفيقة مكامن الم من جراح قديمة تتجدد ، وكأنه يرثي الوطن نفسه برثائه القاطر الما لهذه الذات الكبيرة التي تغيب الان ، ويستفرقه الحزن العميق حتى يتلون صوته بمرارة قاسية : « تسيل من اصابعي الاشياء .. قبل ان ألامس الاشياء » ص٦٣ ويرى مدينته مدينة الحرمل والنذور « أرملة تلبس حزن الريح .. ترفع لي اهدابها علامة التلويح .. » ص٦٤ ولكنه يهتف حين تعاوده روءيا الثورة : « فلتطرقي فوق جدار الليل .. فربما يوما يجيء السيل » ص٦٤ حيث يكشف عن يقينه بمجيء الثورة اكثر من تعبيره عن الشك ، وهي روءية تتكشف عنها كل قصائده ..

وحين يبكي عمان في قصيدة « بكائية الى عمان » بأسره الانفعال تماما ، وتنفلت منه كثافة الصورة الشعرية، فيعلو صوته ، ويدخل دائرة المباشرة والتقرير ، وقد فقد عمق التوغل في داخل الاشياء مبتعدا عن كل صدى للايقاع الداخلي في بناء القصيدة ، حتى يعود في قصيدة «الراقص والاسطوانة » التي لا نجد فيها الا ظلالا واصداء لقصائده الاخرى ، حيث يطرح تجربة قاصرة كثيرا ما واجهنا بها شعراء اقل نضجا منه ، تطلب بدموع احزان المآتم عودة مستحيلة : « هذه المراة ــ عمان ــ وتلك ــ الناصرة ــ، ها هم اطفال طيبه ،، يقراون الحزن في باب ــ المواكب ــ يسألون الخيل عن درع المحارب .. » ص٧٦ .

وتنفجر المسافات ، فتصاعد حرارة الحوار بين الوطن والشاعر ليعبرا معا جسر الصمت : قصيدة « حوار بين محكومين بالاعدام » فمن خلال مسافات الحوار بينهما يكتشف كل منهما الاخر ، اذ يكتشف الشاعر نفسه في الوطن ويحس ثقل الوطن فيه ، ويدهش الشاعر حين يرى الوطن محكوما به وفيه ، ولا يجدي ان يهتف به : « حين دعوتك ان تقرانى ، فلماذا تصمت ؟. ان الدرب توغل بين حدود الوحشة وخواء الريح .. » ص٧٩ ثم ينكر على الوطن صوته : « قال .. علا صوتك اخفضه .. اني مطلوب بدمي .. والارض تشقق قشرتها .. لتقيم السجن امامي .. » ص٨٠ ، ولهذا فهو حين يسأله : « هل ترضى ان اتشرد في حبك ؟ » ص٨١ ، تجمده برودة الجواب القاتلة : « ان الصحراء تروض جامحة الخيل .. وتباعد بين المرء وقلبه .. » ص٨٢ ، فيرى دعوته لان يمنح ضفته الاخرى بعض دمه كي يصير طريقا وتصير الارض كتابا ، حلما ، يبعد الوطن عنه بقدر ما يقربه من روح الوطن ويزهو بما يأتيه : « اني احملك الان وحيدا .. ماذا لو تحمل يوما عطشي ؟ .. ماذا لو نتبادل اسمينا .. فاكون انا انت ، وانت تكون انا .. » ص٨٠ ولا يملك في النهاية الا ان يهمس وهو يقرا خوفه هو في صمت الوطن ويجد ان كليهما مصلوب على نفس الصليب : « قد نتعانق عند حدود الموت وننسى الاهل .. لكن .. لا يملك اي منابيع الاخر .. » ص٨٣

والشاعر بهذا يصل الى العمق من الاحساس بالوطن ومأساة الوطن المزق ، ولا يلبث ان تأخذه حرارة هـذا الاكتشاف الخاص اذ تغذيه قسوته ، وفي سورة الله يتغنى باحساس شعري رهيف بمأساة الوطن الصامت غضبا وهو يرى الى طوفان الدم ، ويرى الى نفسه والوطـن وهما يفرقان في هذا الطوفان الذي سيطهرهما معا ..

وهو اذ ينجح في طرح وجه الوطن الذي يثقل داخله انما يعيد اكتشافه لكل وجوه الوطن ، والشاعر بهـذه القصيدة يقدم عبر معاناة شعرية خاصة وفريدة تجربة وصلت من النضوج مستوى قصرت عن بلوغه كثير مـن قصائده ، وقد اغنى نضوج تجربته اداته الشعرية وحقق لغة امتلكت الكثير من الدلائل على ولادة شاعر ، حيـث تمتزج فيها الكثافة بالشفافية للصورة الشعرية جعلتهـا اضافة حقيقية الى قاموس هذا الشاعر الجديد متلونة ببعض الالوان التي تسللت الى صوته من اصوات شعراء اخرين مانحة القارىء في نفس الوقت هذا المعادل للمتعة والمعاناة الشعورية للفكرة الجديدة والرؤيا الخاصة بـه كشاعر يبدأ اولى خطواته ..

وفي قصيدة « قاع الجسد المتفجر » يعبر الشاعر المسافات الى الضفة الاخرى بعد ان حقق تماما توحده مع الوطن بجسد غسان كنفاني المتفجر ، فيستعير غضب الوطن ليعلن احتجاجه بالصمت : « صمت .. فكان لساني على رأس رمح .. يدار به بين مقهى ومقهى .. وظل دمي يتخثر فوق المقاعد والارصفة .. » ص٨٦ وحين يمنع عنه الغضب الرؤية يتحول الى مواجهة النفس والـوطن بسخرية قاسية سرعان ما يخرج منها الى الرؤية الحقيقية لما يعنيه تفجر جسد غسان الذي استحال نارا تحرق داخله ودما يفسل وجه الوطن وخصبا للنسوة العاقرات من اجل ان يخلع حزن الوجوه العقيم سواده ويلبـس احمرار الدم « فما صفر الحزن » اذا كان جذوة في الاعماق وبذورا لفرح كل الارحام اليائسة ، فقد « صـار طريقا الى الوطن المستفيق .. » ص٨٩ ولكنه لا يتجاوز برؤياه قصيدته السابقة بقدر ما يعمـق احساسـهـا بالحزن ...

ونحن ، رغم تلون صوت هذا الشاعر القـادم من يباس الارض وحرقة الشمس وخضرة الشجر باصوات شعرائنا البارزين : حسب والسياب وأمل دنقل وسعدي وادونيس والبياتي الا انه يكتشف صوته وهو يعاني ثقل هذه الاصوات اذ يمتلك لونه ايضا ، حيث يصنع من الوانهم كلها لونه الخاص المتميز ، الذي ينتمي له لا لاي منهم ..

وقد بلغ بلغته الشعرية في توهجات قليلة ، مناخات الشعر الحقيقي ، متخلصا ، خاصة في قصائده : « اعتذار خطي الى مدلج بن سويد الطائي » « قراءة ذاتية » « حوار بين محكومين بالاعدام » « قاع الجسد المتفجر » من الجنوح الى المباشرة والوعظ ، التي اثقلت اغلب قصائده ، حين وقف فيها عند مشارف الحكمة القديمة التي ان لم تلخص تجربة القصيدة كلها ، مختزلة ظلالها النفسية والواقعية ، فهي تؤكد رغبته المكبوتة بالافصاح التام عن كل تجربته مرة واحدة ، ربما هو انقياد لثقل تجربةتتصاعدباستمرار، وربما هو سقوط في الخوف التقليدي من وقوف القارىء عند الحدود البعيدة للتجربة ، ولكنه بالنسبة لنا يعكس بشكل واضح ضعفا في قدرته على الاحاطة بكل تجربتـه احاطة قادرة على ان تجعل منها عجينة ، يصنع منهـا قصيدته حسب امتدادات رؤاه ، ومن هذا ايضا جنوحه الى الاكثار من استعمال « ان » التوكيدية كمعادل لرغبته القوية في تأكيد صوته كشاعر يرى الى ما لا يرى اليهغيره، حتى ان عبارته في بعض الاحيان تظل تتأرجح بين المباشرة والكثـافة ..

ولكن استغراق الشاعر في تجربته ، ونضوجها في بعض قصائده ، وامتلاكه لاداته الشعرية يبتعد به عـن السقوط تماما في حدود المباشرة العادية ، ولكنها تبعده ايضا عن التعبير بالحدس الى التقرير ولكن بالصـورة الشعـريـة ...

هذا الشاعر صوت اخر يضاف الى حزمة اصوات شعراء هذا الجيل ، وطاقة اخرى تؤكد نفسها في عالم الشـعـر من البداية ....

سبع نساء في حياة بيكاسو

جورج رييه
ترجمة : عباس الصراف


فرانسواز چيلو احدى زوجات بيكاسو

(١) فرناند .. ذات الميول البرجوازية

حبهالاول اغنية حقيقية لبريون. كانت فرناند فتاةجميلة، ذات عشرين ربيعا ، تمتلىء صحة .. الخصر نحيف والصدر بارز ، كما كان يفضل بيكاسو حينذاك . فأجأتها العاصفة ، فراحت تجري لتحتمي داخل رواق ، وهي تضحك للمطر .

— آه .. العفو .

يوجد أحد هنا في الظل ، رجل صغير اسمر ، ذو هيئة مخيفة ، يحمل بين ذراعيه قطة صغيرة ، اعطاها أياها .

— لقد وجدتها في الشارع

ابتسم لها وهي لا ترى سوى عينيه ، عينين براقتين لماعتين مملوءتين بالاضواء .

بلا شعور أخذت القطة وتبعته وهي مذهولة ..

فى هذه الليلة من ليالي حزيران ١٩٠٤ التقى بابلو بيكاسو باولى نسائه السبع اللواتي ساعدنه بالعواطف والعواصف ، على بناء فنه وحياته . ويحلم بيكاسو ،ذلك الشاب ذو الثلاث والعشرين سنة ، الصاخب ..المتجهم .... الذي ينتظر تحت الرواق نهاية المطر .

قال عنه احد جيرانه : ظننته بهلوان (سيركميدرانو) بقميصه الوردي ، ورباطه الاخضر ومعطفه الطويل ... كان يظهر كمصارع ثيران .

ربما نحسن القول اذا قلنا انه كان كالثور نفسه ... ثور فتى ، اسود ، حاني الراس ، والعينان مشتعلتان ، مكتنز الصدر ، أهيف الخصر ، يحرث الارض بحوافره ، مستعد للهجوم . ورغم قامته القصيرة وسرواله المشرشب وحذائه الرياضي ، كانت له هيئة ارستقراطية غريبة .

لقد اقام في پاريس . وعند دخول (فرناند) بيته فى (الباتو لاڤوار) بـ (مونتمارتر) شاهدت لوحات الفترة الزرقاء .

لم تكن فرناند برجوازية ، بل كانت تنحدر من عائلة عمالية في باريس صارت (موديلا) بعد زواج شقي فاشل، وعرفت البؤس . لم تر فرناند من قبل اشياء تشبه الاشياء التي اكتشفتها عند بيكاسو ، مرسمه عبارة عن كوخ حقير ، لوحات واطارات مهملة في كل مكان ، حتى على السرير المبعثر . اما اثاثه ، فكرسي متداع ربطت به الكلبة (فريكا) ، وطاولة قديمة من عهد نابليون الثالث ، تجري فى ادراجها فيران بيضاء .

تنهدت فرناند : اهـذه هي الحياة الجميلـة التي حدثتنى عنها .... ؟

– انها الحياة الجميلة مادمت هنا ..

أحب بيكاسو تلك الفتاه الملتهبة حبا جنونيا سلب لبه . افرد لها زاوية من ملجئه .

فوق صندوق عتيق مغطى بخرقة بالية ، وضعت فرناند ذخيرة حبهما : حزام نهديها الحريري ، الذي كانت ترتديه ليلة لقائهما .. ولوحة رسمها بيكاسو لها في الليلة الاولى ووردة من ورق .. .. ومزهريتين ربحهما فى حفلة شارع (كليشي) .

قبلت فرناند بهذا الاعجاب وبهذا البؤس . انها ذات طبيعة كسولة وعديمة المروءة ، تقضي اياما كاملة مستلقية على الفراش تدخن وتقرأ قصصا ، وتنظر من وقت لآخر الى عشيقها المعجب بعضلات جسمه وهـو يرسـم متعريا في الصيف .

ليست فرناند غبية ، لقد احتكت برسامين وكتاب وتعلمت لغتهم الخاصة ، انها كانت تملك ذاكرة خارقة فلذلك تستطيع ان تناقش أي ناقد بكل وقاحة . وفوق هذا كانت فرناند أنيقة وبارزة . والعجيب انهـا كانت تتكلم لغة فصيحة بليغة .

كان بيكاسو يغار على رفيقته ويفتخر بها كربـة بيت ذكيـة تعرف كيف تدبر العيش ، فقد كانت تذهب في ليالي الصيف الى بائع الفحم ، تسحره وتفتنه لتقترض منه كيس فحم علي الحسـاب . او تطلب كأي سيدة محترمة عشاء لاثنى عشر شخصا من مطعم مرموق ،فتغني المقلاة ويحتفل الاصدقاء : فان دونجن .. جوان جري . ماكس جاكوب .. جيوم اپولونير .. دوران .. ماتيس.. هنري روسـو ... والآخرين .

كان بيكاسو عرضة للتوتر العصبي ، فهو يحب تلك الحياة المرحة حين تملؤها الفتيات الجميلات والاصدقاء المرحون. وكان يقول: يجب ان اعشق واحب لكي اخلق.

فعلا كان يعشق . ورغم الغضب والخصام والتشاجر فلن يمل من تلك الغادة الطويلة ذات القوام الحريري الذى يجعله في توفز دائم اثر على طريقة عمله ، حيث تخلص من اشخاصه البائسين وترك الفترة الزرقاء ، وبدأ في رسم بهلوانات مونتمارتر ، فتعددت اللوحات والرسوم ، وبدأ البعض يهتمون بها ولكنهم يشترون منه بتحفظ .

ان الشهرة والمـال سـياتيان في عـام ١٩٠٧ عن طريق لوحته الشهيرة (آنسات اڤينيون) التي اثارت ضجة.

استطاعت فرناند آنذاك ان تشتري بدلات وعطورا وتملك البوهيمية الميل البرجوازي ، فبدات تحلم بأن تصبح سيدة ، وتملك بيتا واثاثا ، فقبل بيكاسو رغم تردده وعدم ثقتـه . ففي خريف ١٩٠٩ ترك (الباتولاڤوار) العزيز ليستقر في شقة برجوازية (١١ شارع الكليشي) وهناك عاشت فرناند احلامها ، فكانت تملك غرفة نوم انجليزية ذات سرير نحاسي وبيانو عصري فى غرفة الاستقبال حيث تستقبل الاصدقاء لوجبات الشاي . فيحتج بيكاسو على هذه الحياة البرجوازية التي لا تروق له ، فيفر من هـذا البيت المملوء بالنساء ويذهب للبحث عن بائعي الاثريات فملأ البيت بالاشياء القديمة : اقنعة زنجية .. حاكيات عتيقة .. خيول خشبية .. رسـوم باروكية .....

انه قلق لا يعمل بجـد . لقد بدأ لهيبه الكبير ينطفىء وقد ظهر تأثير ذلك على لوحاته . انه يشتاق لمنزله القديم في (الباتولاڤوار) : واخيرا رجع الى هناك واستأجر مرسما. وفجأة استيقظت فرحته وبدأ يرسم بنشاط: ترى ماذا حدث ؟ لقد التقى ب (مارسيل) رفيقة الرسام (ماركوسي)

كانت مارسيل رشيقة ولطيفة ذات جمال روفائيلي. وكان بيكاسو قد مل من ضخامة فرناند التي عبثت بهـا السمنة ، فوجد فى هذه الباريسية الرشيقة امنيته ، فاعجب بهـا اعجابا بليغا . علمت فرناند بذلك ، فارادت ان تثير غيرته فهربت مع رسام ايطالي شاب اسمه (البارو اوپي) فأغتنم بيكاسو الفرصة واصطحب مارسيـل وراح يتمتع بحبه الجديد في (اڤينيون) .

لم يتلاق العاشقان بعد ذلك حيث ماتت فرناند عام ١٩٦٦ فقيرة منسية لم يوجد عندها سوى تلك الوردة التي اهداها بيكاسو ذات ليلة لها .

٢ــ ايفا الغامضة

من هي مارسيل ؟ كان الرسام ماركوسي يسميها (پيبى) واطلق عليها بيكاسو اسم (ايف) او (ايڤا) . هل يريد من وراء هـذا ان تفهم فرناند الخائنة ان مارسيل هي حقا اول امراة في حياته ؟ لقد اهدى لها كل لوحاته : « الى ايڤا ... الى حلـوتي ايڤ ... مـن پاپلـو الى ايڤا .....) ولقد قال ل (كونوير) سأخلدها فى جميع لوحاتي . لكنه لم يضعها في اي لوحة . انه فى الحقيقة استغنى تماما عن الوجه البشري في رسومه واخذ يرسم بدلا عنه طبيعة جامدة وخاصة غلايين واكيـاس تبغ . لكن اسم ايڤا في كل مكان .

قال (گريس پيل) لم يعرف عنها الا صورة مبهمة حالمة ... حالمة كالذكرى .. وظلت بالنسبة لنا خيالا أنيقا فى زي ياباني ووجه شاحب مؤطر بذوائب رومانيكية ملأته عينان عذبتان . انها اشد نساء بيكاسو غموضـا واكثرهن سرية ، لم تكتب ولم تخلف شيئا ، وبيكاسو

نفسه لم يقل عنها اي شيء . ولكن اذا اخذنا بعين الاعتبار صحته هذا ، وقوة خلقه فى تلك الفترة فلربما انه احب بعنف تلك المخلوقة السقيمة الغامضة التي تميزت عن الفتيات البطرات اللواتي كن يجذبن فارسنا .

عند عودتهما الى باريس ترك العاشقان شقة شارع الكليشي) ورحلا الى (شارع راسپاي ٢٤٢) ثم بزقاق (شولشير) وهنا انقطعت الصلة مع مونتمارتر وابتدات الحياة في (مونتپارناس) حيث تشرف نوافذ شقتهما على مقبرة كئيبة .

ـ ليس الجو مرحا عندنا . يسخر (ماكس جاكوب) الذي بقي هـو وابولونير الوحدين من اصدقاء بيكاسو .

صار بيكاسو يرى العالم من خلال منظار محطم للشكل ، انها التكعيبية . اسم اطلقه (لويس فوكسيل) ناقد ساخر على مدرسة فنية .

فاجأت بيكاسو الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ وهو



زوجة بيكاسو الاولى ١٩١٨

في الفينيون ، ولكنه لم يبال ولم يفكر في الخدمة العسكرية كما فعل ابو لونير.احزنه فراق الاصدقاءوازدادت وحدته، وعاش وكانه ينتظر وقوع كارثة ، ووقعت فعلا عام ١٩١٦ حيث توفيت ايفا فجاة ضحية مرض السل . وكان رد الفعل لهذه المصيبة شديدا وعنيفا ذهب بكل نشـاطه وتدهور عمله الفني .

انه فى حاجة لضربة سـوط حب جـديد وعاطفة جديدة ، وسوف يجدهما عند (اولكا) .

٣ ـ اولگا .. جنون العظمة

ظهر جان كوكتو ذو السنين السبع والعشرين ، رغم ان وجهه يوحي بالعشرين . طويلا .. نحيفا .. مشرقا . **كان كوكتو هـو العظمة هـو الموضة هـو الخـواطر .**

عرض على بيكاسو رسم ديكورات باليه (پاراد) فوافق آملا ان يهيم في ملذات عالم الرقص المرح لينسى حزنه الكبير بفقده العشيقة ايفا . وفي روما حيث ذهب لرسم الديكور وتصميم الملابس تم لقاء سحر بيكاسو ، فقد التقى براقصة الباليه (اولگا كوكلوڤا) . انها فتاة شابة تبدو كطفلة ، بنت كولونيل روسي ، انها عاقلة وهادئة ومهذبة سحرت بيكاسو ببراءتها . قال له دياجيليف (احـذر يا بيكاسو ، ان الروسيات ينشدن الزواج) فأجابه بيكاسو (اتسخر مني ؟)

وبعد العرض الاول للباليه الذي اثار ضجة استهزاء وسخرية ، صحب بيكاسو اولگا الى اسبانيا ، فقدمها الى عائلته ، ثم رجع الى پاريس في ١٢ تموز ١٩١٧ حيث تزوجها . وهنا بدات الحياة الاجتماعية المرموقة ، اذ لم يعـد اصدقاء بيكاسو من الشعراء البوهيميين والمشردين والصعاليك ، بل غدوا من النجوم والعظماء والاستقراطيين والاثرياء ، يالها من رؤوس تثير الفرح فى نفس بيكاسو وتجعله يرسمهم حتى على اغطية الموائد .

سافر بيكاسو وهـو سعيد كعريس شاب لقضاء شهر العسل ، ونزل ضيفا على الثرية (مدام ايرازيريس) فى قصرها ب (بيارتز) حيث احتفل بأولگا .

كان بيكاسو يعيش حلما ، اولگابنت العشرين ربيعا وهـو يبلغ السادسة والثلاثين . ان هذه اللاجئة الصغيرة على الحياة الاجتماعية المرموقة وعلى الترف الكبير ، وعلى الحب لتهيجه وترجعه مراهقا . فرنت ضحكته من جديد، وولدت التحف في المرح والمسرات .

يتساءلون .. هل تحبه اولگا ؟ انها في الحقيقة تحب الرقص والحلي . فبدأ بيكاسو يخرج المال رزما .

من البدهي ان هذه البريئة كانت لها طموحات بالسمو والعظمـة . فقد انتقل من منزله في (مونت روج) حيث كان مرسمه وسكن شارع (لا بويتي) .

يظهر ان اولگا ربة بيت محافظة ودقيقة ،حيثانها منعته من شراء الخزعبلات والاشياء القديمة ، ورتبت الغرف الخمس باناقة (فلا مندية) . فلا كتاب مهمل ، ولا لوحة متروكة في الزوايا . كانتلها غرفة طعاممنطراز عهد نابليون الثالث ، وقاعة استقبال من طراز عهد لويس فيليب ، وبعض اللوحات النادرة ل (كروو .. رنوار .. سيزان) . واصبحت السيدة لا تستقبل الا الفنانين المشهورين ،واناسا لهم مكانتهم الاجتماعية .

ويضحك بيكاسو ضحكه صفراء ، وفجأة يثور ، انه لا يحتمل بعد هذه الحياة . فاستأجر الطابق الاسفل من شقته واقام فيه مرسما ، عجيبا خياليا مملوء باشـياء قديمـة وارائك بالية ، واطر مهملة على الارض المملوءة بأعقاب السجائر . ولكن مع ذلك تأخذهزوجته دون رغبته الى الحفلات المتنوعة ، فصار فوضوي (الباتولاڤوار) رسـاما مرموقا .

ولكن بيكاسو اخذ ينتقم من هذه الحياة برسم وحوش ، فترة التشويهات والتكوينات التكعيبية التي

جعلت الجمهور يصرخ ويستنكر ، كما انه رسم بسرية وخفاء لوحات رقيقة ولطيفة لزوجته (اولگا) وابنه (پولو) الذي ولد عام ١٩٢١ .

ان تلك الوجوه المشوهة والصور الممزقة التي تذكرنا بـ (آنسات اڤينيون) تعلن عمق ثورته النفسية ، اذ اصبحت اولگا تقرفه . وقد شعرت هي بذلك فاصابتها الغيرة ، وبدأت تراقبه ، وتقتفي اثر خطواته . وذات يوم اكتشفت انه يخونها ، لقد التقى بـ (ماري تيريز) .

٤ – ماري تيريز .. بوهيمية جديدة

التقى بها في الشارع مثل ما التقى بفرناند . كان ذلك في امسية من عام ١٩٣١ . فقد شاهد وسط جمهور يخرج من اروقة (لافاييت) فتاة شقراء طويلة القامة ، مشرقة ، ذات هيئة سويدية . سخرت منه لما تكلم عن الرسم والشعر .. الرياضة هي الشيء الوحيد الذي يعنيها.

كانت ماري تيريز اذ ذاك تبلغ السابعة عشرة من العمر ، وقد اشرف هو على الخمسين . لقد وجد الحياة الوردية الزاهرة عند تلك الفتاة البسيطة التي تهزأ من الفن والفنانين والمظاهر .

بدأ بيكاسو يحيا ، انها بهلوانة مثله ، ما اروع ان يتجولا معا بقميص وحذاء رياضي بشارع الكليشي ، او ان ينشدا اغاني (بريون) عند (فريدي) او عند (لاپا اجيل) .

وعاش العاشقان طيلة خمس عشرة سنة حياة بوهيمية ، وكان كل منهما يتمتع بحريته ، ويتلاقيان عندما يروق لهما ذلك . والشيء الغريب أن تلك الفتاة التي تسخر من الرسم هي الوحيدة من بين كل نسائه التي اثرت على فنه . فمثلما انقذته من همومه انقذته في نفس الوقت من (وحوشه) فقد رجع الى رسم مدورات السنوات الجميلة .

علمت اولگا بعلاقة زوجها مع تيريز ، فحطمتها الغيرة ، وطاردتهما وهددتهما ، فطلب بيكاسو الطلاق لكنه اسباني والطلاق ممنوع في اسبانيا . وبدأت محاكمات طويلة . وأزعجته ملاحقات رجال الامن والمحاكم ، ففر من هذا العالم الملعون وذهب الى (بواجيلو) مع ماري تيريز التي كانت في انتظار مولود .

كان بيكاسو يرى انه اذا اراد أن يعطي المرأة كل توازنها فيجب أن تحمل منه ، فقدمت تيريز نفسها الى هذه التجربة .

ثم يرجع بيكاسو الى (فلور) والى (ديماگو) . فينشيء علاقة مع الشاعر (پول الوار) ومع رفيقته (نس) التي سحرته بلطفها الاسيوي ، حتى انه قيل ان .... لكن ما هو الشيء الذي لا يقال ؟

رزق بمولودة سماها (مايا) شقراء مثل امها . انه هادىء ومرح كالراهب ، ولكن لماذا جاء القدر بـ(الوار) ليقدم له ذات ليلة الفتاة (دورا) .

٥ – دورا .. هموم المفكرة

كانت جالسة وحدها الى مائدة في مقهى (دوماگوت) تلعب لعبة غريبة بيديها المغلفتين بالقفاز الاسود . كانت تقذف بيدها اليمنى سكينا فتقع بين اصابع يدها اليسرى الموضوعة على المائدة ، فتارة تنتصب السكين على المائدة وتارة تجرح اصابعها فتنزف الدماء تسربل القفاز .

قال بيكاسو لرفيقه الوار : انها جميلة جدا ، فرفعت المجهولة راسها وابتسمت له .

– هل انت اسبانية ؟ اجابت : كلا لكنني عشت فترة طويلة في الارجنتين . سمراء ذات شعر اسباني كثيف ولماع ، وعينين زرقاوين . كان لها وجه جميل صاف حيوي جذاب .

دورا ماركوفتش . ابنة مهندس معماري يوغسلافي، من أم فرنسية . كانت رسامة ... رسامة رديئة ، سئمت الرسم واحترفت التصوير الفوتوغرافي . وتوقع باسم (دورا مار) . عرف بيكاسو كل شيء عنها . وعرف صورها السريالية . وشعر انها فتاة معذبة تؤرقها المشاكل وتحمل المرارة والجراح والقسوة الرقيقة .

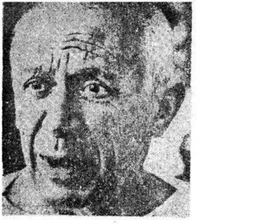
قالت له بلهجة تحد : بالمناسبة اريد ان اكتب عنك استطلاعا . فاجاب بيكاسو : حسنا ، لنبدأ الان . وبدأت اللعبة الكبيرة ، والحب الكبير . لقد اشتاق بيكاسو للمفكرات بعد سذاجة ماري تيريز الرياضية . وبدأ (الوحش) يستيقظ في داخله ، انه لم يكتف الان لتدريب بريئات ، بل اصبح في حاجة الى صعوبات وفواجع . ألم يكتب الشعر هو نفسه ؟ انه يشعر ان (دورا) تحمل نفس الغم والضيق والرعب الذي يغمره عند تأدية وانجاز عمله الفني ، ذلك بسبب السهولة عنده ، وسبب الصعوبة عندها ، لكن الاساس نفسه . انه وجد ، وربما لاول مرة الشخص الذي يستطيع ان يقول له كل شيء من دون ان ينطق !! انه يشعر انها تفهمه من خلال نظرة او صمت او رسم بسيط رسمه على غطاء المائدة .

لم يفارقها بعدئذ ، ومع ذلك لم يقطع علاقاته مع ماري تيريز ، ولا حتى مع زوجته اولگا . انه يحتاج الى ذلك ايضا .... يحتاج للعواصف والمرح والضحك والغضب ، وللشهوة خاصة اذ بدونها لا يستطيع ان يعمل شيئا .

تلاقت (دورا) و (ماري تيريز) وبالطبع تكارهتا ، انه لم يفعل شيئا لمنع ذلك ، بل بالعكس انه عمل كل شيء ليثير غضب احداهما على الاخرى ، حتى انه رسم ماري تيريز بقميص دورا ، ودورا ببدلة ماري تيريز !! هل هذه قسوة ؟ تلك هي طبيعة !!

ذات يوم دفعهما الى ذروة الخصام ، فمسكت كل منهما شعر الاخرى وتصارعتا امامه . قال : انه حدث من اجمل ذكرياتي . روت ذلك عنه (فرانسوازجيلو) التي دخلت حياته بعد ماري تيريز وبعد دورا مار .

لقد هدأت حيويته الجنسية شيئا ما مع ماري تيريز، ولكن دورا مار الشبقية أيقظته . ورجفا معا للتهديدات التي تهز العالم ... لقد توقفت الحرب الاهلية في اسبانيا، ولكنه عاش تلك الفاجعة بكل عمق ، فكافحها بأسلحته الخاصة .. شهرته وفنه . لقد احتل الفاشست المدينة الباسكية الصغيرة (جورنيكا) فعمل بيكاسو على اظهار



بيكاسو

تلك الجريمة للعالم بلوحته الشهيرة (جورنيكا) . ونلمس ان لـ (دورا مار) يدا في هذه التحفة التي تصرخ فيها فظاعة المذابح .

انه في ذروة سموه ، لقد بلغ السادسة والخمسين ، لكنه يوحي بالاربعين . لقد استأجر مرسما آخر في شارع (اوغسطين الكبير) وخلق فيه فوضى (الباتولاڤوار) . انه يعيش وحيدا ، ودورا تعيش وحدها ، انه حر سعيد كشاب في العشرين .

فى الصيف سافر بيكاسو الى (موجان) حيث التحق به صديقه (الوار) و (تس) .

. انه الرجوع الى العهد البوهيمي ، ولكن رغم تلك الغمرة من السعادة ، بيكاسو يتأثر من مأساة الزمن آنذاك ، وقد انعكس ذلك فى انتاجاته ، فمرة اخرى رجعت (الوحوش) وتتوسطها عين باكية ، فيصرخ الجمهور : يا للمجنون !!

اصبح بيكاسو مرادفا للفظاعة والوقاحة ... انها فترة (المراة التي ترضع قطة) و (الرجل ذو المصاصة). وفي تلك الفترة تساءل الكاتب الكبير (فرانسوا مورياك) : هل بيكاسو عبقري ام خداع ؟.

اما بيكاسو فلم يتساءل بعد ، انه يخلق بجنون. وامراة جديدة دخلت حياته ، انها فرانسواز جيلو !!

٦ — فرانسواز جيلو .. الفارسة العصرية

في يوم من ايام مايس الربيعية عام ١٩٤٣ كان بيكاسو يتناول طعام الغداء في مطعم (الكاتالان) برفقة (دورامار) وفتاة من (نواي) اسمها (ماري لور) فوقع بصره على امراة شابة جالسة الى احدى الموائد القريبة منه برفقة الممثل (آلان كيني) . وقبل أن ينتهي من الاكل ، لم يتمالك نفسه ، فأخذ طبقا مملوء بالكرز وراح يهديه الى تلك المراة المجهولة ، مثلما اعطى ذات يوم قطة لفرناند . فقدم (كيني) ضيفته الى بيكاسو . انها فرانسواز جيلو .

— ماذا تعملين فى الحياة ؟

— انا رسامة .

— اذاً لقد خلقنا لكي نتفاهم ، تعالي فى يوم ما لزيارتي في المرسم . وجاءت فرانسواز برفقة صديقة لها لمرسم بيكاسو ... وبمرور الايام كانت تتردد وحدها ، ومن ثم اشتعلت العاطفة عند بيكاسو .

كانت فرانسواز جميلة جداً .. طويلة القامة .. هيفاء .. ذات رقبة طويلة (وسيطيلها بيكاسو اكثر) . كان لها وجه نبيل ، فرنسي اصيل ، وشعر ذهبي هائل ، وعينان كبيرتان خضراوان وكان يزيد جمالهما شيء من الاستغراب . كانت فرانسواز نوعا غريبا من النساء يجهله بيكاسو ويحتار في امره . انها فتاة عصرية تعيش في صراع مع عائلتها البرجوازية ، وتمارس كل انواع الحريات ، انها تريد ان تعيش كما يروق لها حتى لو مانت جوعا في مقاهي الدرجة الثالثة او في مراسم (سان جيرمان ديري) . انها مثقفة ، حصلت على شهادة الليسانس في الآداب ، وتهوى الرسم الحديث ، وهي معجبة ببيكاسو . فتنها الاقتراب منه ، لكنها لم تظهر الا الكبرياء والاستفزاز والتحدي انها شجاعة تتحلى بصفات رجولية (تعطي دروسا بالفروسية) ذات طبيعة متغطرسة .. قاسية .. انها الفارسة ، وقورة وبدون مراوغة .. بنظرة واحدة اثارت فرانسواز المشكلة .. انه بيكاسو ... لكنه اصلع .. بدين .. عمره اثنان وستون سنة . انها فرانسواز جيلو ، لكنها جميلة .. عمرها احدى وعشرون سنة ... وبيكاسو يرغب بها .

وبدأ صراع عنيف . **بيكاسو الحائر بين نار امرأتين تحبانه وثالثة تكرهه . يهجم كالثور العنيف ، يحاول أن يفاجيء احساساتها ، فيقبلها من فمها ولكنها لاتتحرك ، ويطلب منها أن تتعرى ليرسمها ، فتخلع ملابسها ليرسمها فقط ، ويلهث الثور العجوز ولكنه لاييأس .**

ولعبت فرانسواز هذه اللعبة المتعبة طيلة ثلاث سنوات ، فلكي تتعلم فنه احتملت منه اسوأ التصرفات والاهانة والذلة . كانت معجبة به وربما كانت تحبه ايضا... واخيرا خضعت وانتصر بيكاسو . ان هذا الانتصار الذي يطابق حدوث الهدنة ونهاية الكابوس قد فجر (دونجوان) العجوز افتخارا وكبرياء . انه في قمة مجده . لقد صيرته الحركات التحررية نجما عالميا ، واكتملت شهرته بانخراطه للحزب الشيوعي . قال عنه كوكتو : ان بيكاسو برج ايفل . فاصبح يزار كما يزار اللوڤر او بيگال . ورغم ان الجماهير تصرخ امام لوحاته فزعا فانه ظل اكبر فنان لهذا العصر .

ان فرانسواز تعيش بظله في فوضى المرسم الكبير بشارع (اوغسطين الكبير) الذي تتوافد عليه جماهير باريس وقوافل السواح .

لما تعب بيكاسو من عمله ذهب الى (ڤالوري) واقام هناك واكتشف فن السيراميك ، ومن ثم بدأت فترة (الحياة المرحة) كما يسميها النقاد .

انه مرح حقا . وبدون حياء وبكل وقاحة اصبح يمثل دور (المونتور) الماجن . وقد بلغ السادسة والستين ولازال يدهش العالم بانتصاراته الفنية والمالية والعاطفية . انه مشهور وثري وله طفل عمره سنة في سن صار فيه اقرانه



من الناس اجدادا للابناء . فلم تتمكن فرنسواز ان تفلت من نظريته بخصوص الحمل الذي يوازن المراة . فقد ولد ابنهما (كلود) في ١٥ مايس ١٩٤٧ ، وابنتهما (بالوما) في ١٩ نيسان ١٩٤٩ .

ان فرانسواز بدون شك اذكى امراة عرفها بيكاسو، لقد تحدثت عما كانت عليه حياتها اليومية مع (آخـر الوحوش المقدسة) في كتابها (الحياة مع بيكاسو) وقالت انه كان عنيفا . متهسترا ، عاصفا غاضبا ، ظالما وبخيلا ، وانانيا مخيفا .

كان العجوز الدميم الذي يمقت تشويهات خلقته ، لايتحمل ان تعاكسه تلك المراة الجميلة الفاتنة ، ويغضبه برودها نحوه فيصرخ ويشتكي (لا احد يفهمه ولا احد يحبه) وتصبر فرانسوازطويلا ، وقد اصبحت تحبه بكيفية خاصة، لكنها فقدت صبرها وانفجرت :

ــ من يعيش مع آثار تاريخية ؟

لقد اغضبه هذا الكلام الذي انكرته فيما بعـد . فشتمها وطردها لكنه مالبث أن ركض للبحث عنها . كيف يطرد بيكاسو احدا وهو يعز عليه أن يرمي علبة الوقود الفارغة . لقد قالت عنه دورامار : انه لا يحب الا نفسه.

وفي ٣٠ ايلول رحلت فرانسواز مع الاطفال وتركته وحيدا ، فضحك ضحكة غريبـة ، وتظـاهر باللامبالاة والوقاحة ، وظل كعادته يمرح ويذهب لحلبة مصـارعة الثيران ويركض هنا وهناك فالضربة كانت قاسية . ان فراق فرانسواز والاطفال يحزنه ، فقلب الثور العجـوز واستكان للخضوع في الوقت الذي ظهر شبح شخصيته الكوميدية الاخيرة جاكلين روك .

٧ ــ جاكلين روك .. انها تناديه سيدي .

جاكلين امراة مطلقة وام لطفلة صغيرة ، كان عمرها ثلاثين سنة ، مكتنزة الجسم .. سمراء .. قامتها متوسطة فنانة هاوية ، وبوهيمية احيانا . كانت تعمـل في قاعـة العرض (المادورا) التي كان يعرض فيها بيكاسو ، وبيبع تحفيات السيراميك ، وكانت تتكلم عدة لغات .

اصبح بيكاسو ضجرا بعد ذهاب فرانسواز والاطفال، فيقضي معظم اوقاته في (المادورا) يتحدث بالاسبانية مع المضيفة البائعة ، الشيء الذي ملأ جاكلين فرحا وافتخارا لانها كانت تضمر له اعجابا ، فاستيقظت فيها شفقـة ممزوجة برغبات وطموحات خفية .

ــ لايحق ان نترك هذا الرجل المسن المسكين وحيدا!

سوف اهتم بشؤونه . واهتمت به .. واحاطته بالعناية والانتباه فرتبت مراسلاته ، واصلحت ملابسه ، ورعت صحته وفنـه ، حتى أستحال على بيكاسو ان يستغني عنهـا .

انها هادئة صامتة تعبده وتسميه (استاذ) مثل كل الناس اما في اوقات المؤانسة فتسميه (سيدي) . الشيء الذي أثار الهمس في (فالوري) .

يحكى انه ذات مساء أثناء طعام العشاء كانت جاكلين جالسة امام بيكاسو ، فنبهها شخص يجلس بجانبها لروعة منظر غروب الشمس ، فأجابته : كيف أهتم بغروب الشمس والاستاذ امامي . وتنتشر القصة في المدينة ولكنها لاتهتم وتواصل تعبدها ، وتهز المبخرة بخفاء ، ويتعجب بيكاسو : ليس عندي بعد ثقوب بجيوبي ! !

انها المراة الاولى التي تهتم به بكل معنى الاهتمام . وتعرف الذكية كيف تحترم طبائعه ، فلا ترتكب غلطة كنس او تنظيف او ترتيب الفوضى السائدة في المرسم. ويصيح بيكاسو : انها اول امراة تفهمني ورجع له حب الخلق الفني، وبدا يعمل بنشاط . ان عمره اربع وسبعون سنة ، ولكي يبرهن انه مازال في عز حيويته فقد مثل فيلما سينمائيا مع (كلوزو) اسمه (سربيكاسو) أخذ فيه دور البطولة . فيعترف اذاك : انا بهلوان .. مهرج ، هذا مصيري .

انه يرغب في استملاك قصر مثل (گروك) فاشترى قصر (ڤوفنارك) حصل منه لقب ماركي . (يالها مـن سخرية) فكدس فيه ثمانمائة لوحة من مجموعته الشخصية.

ومع جاكلين التي اصبحت صاحبة القصر ، بدا يتناول طعامه على مائدة في زاوية المطبخ . ان فخامة القصر تزعجه، لقد اشتاق الى (موجان) ... موجان السنوات الجميلة، فراح واستقر هناك . وفي موجان استأنف رسم مجموعته (الغداء على العشب) التي بدا رسمها في (ڤوفنارك) . وتتألق لوحاته بالهدوء والاطمئنان ، فاختفت الوحوش التي ظهرت بعـد فراق فرانسواز . واعلنت تكويناته الغرامية عن نزوات نفسه المكبوتة ، فنرى عجوزا غريبا يفترس بعينيه نهودا .. افخاذا .. سيقانا .. خصورا.. خدودا . وظلت لوحاته مرحة تسطع بالصحة والفـرح والجنس ، كما ظل هو نفسه يتمتع بكل حيويته الجنسية الى مشارف سنة ١٩٦٥ حين اجريت له عملية خطيرة . وتفتخر جاكلين انها انتابتها الغيرة عليه . لقد تزوجهـا واحتفل بالزواج بكل سرية .

حماقة من (جينس) بائع البيرة حين قال : مئة وثمانون مليونا لا شيء اهداها بيكاسو لجاكلين .

صرح بيكاسو يوم عيد ميلاده الخامس والثمانين.

ــ يالالعجب لقد استغرقت خمسة وثمانين عاما لكي اصبح شابا فتجيبه جاكلين بحنان:

ــ وستبقى شابا دائما ياسيدي

لقد عرف صاحب (اللحية الزرقاء) كيف يختـار نساءه النهاية .

حازم القرطاجني

خالد البرادعي

ان قراءة كتاب حازم القرطاجني الاديب الذي تواجد فى القرن السابع الهجري وتنقل في ربوع المغرب العربي بعد هجرته من الاندلس ، تفيد بأن الرجل مثقف واسع الاطلاع . مكنته ثقافاته التي تمثلها من الكتابة باسلوب جديد وفكر جديد ، وان الرجل متاثر بالفلسفة والمنطق الى حد بعيد ، ومطلع على جانب من تراث اليونان ، الى جانب اطلاع كامل على معطيات التراث العربي حتى عصره.

وجاء كتابه الضخم « منهاج البلغاء وسراج الادباء » نغمة جديدة كل الجدة في عالم النقد العربي . تحسبها مكتوبة بلغة جديدة على النقد الذي قرأناه حتى ذلك العصر فى مجال الشعر بوجه خاص .

وان كان حازم متعاطفا في كتابه مع الشعر القديم الا انه ذواقة ذو حس فني، وحاسة نقديةمرهفة ، سمحت له بالتمييز الدقيق بين الجيد والرديء من شعرنا القديم . كما سمحت له ثقافته الفلسفية والنقدية من كتابة خواطره وآرائه بدقة عجيبة .

وهو وان كان محافظا في نظرته الى الشعر ، ثبت على مفهومه كما جاء على ايدي الفحول ، الا انه اطلق عنان التجديد . وطالب به كما لو كان مجددا عظيما اخذ على عاتقه احياء حركة الشعر الذي مات منذ «مائتي سنة » كما يقول فى اوائل كتابه .

واذا جاز لي استخدام مصطلح « العصر الذهبي » لشعرنا . فأن حازما يعتبر الشعر العربي قد امتد من الجاهلية حتى القرن الخامس . ولم يصرح بمثل هذا الراي لكننا اكتشفناه من خلال الشعراء الذين استشهد ببعض اشعارهم وكان آخرهم مهيار الديلمي والشريف الرضي . ولم يستشهد ببيت واحد من بعد عصر هؤلاء . كما أنه تعصب للشعر العربي ضمن مفهومه البلاغي . ووضع حدا لطبيعة هذا الشعر دون ان يسمح بوجود شعر غير شعر القصيدة العربية الجيدة . ومثل هذا الراي صرح به عندما تكلم عن الشعر اليوناني وطبيعته وظل متعصبا لشعر قومه بكل وضوح : « ولو وجد هذا الحكيم ارسطو في شعر اليونانيين مايوجد فى شعر العرب من كثرة الحكم والامثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الابداع في فنون الكلام لفظا ومعنى ، وتبحرهم في اصناف المعاني وحسن تصرفهم فى وضعها ووضع الالفاظ بازائها ، وفى احكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم ، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالاقاويل المخيلة كيف شاؤوا ، لزاد على ماوضع من القوانين الشعرية .»

وواضح ان حازما يتكلم عن فن الشعر لأرسطو ويستسبق وجود شعر عربي يعتمد على الخرافة والحكاية والتمثيل كما هو الحال في الشعر اليوناني .

ولست هنا في معرض استعراض كتاب حازم كواحد من اعظم الكتب النقدية في تاريخ ادبنا الا انني سأبين اهم اللفتات التي تميز بها هذا الكتاب . كما استخلصتها من وجهة نظري الفردية البحتة :

مبدئيا فهم حازم الشعر من حيث هو فن قائم على المحاكاة والتمثيل وهذا الفهم يذكرنا على الفور بكتاب « فن الشعر » لارسطو . وهو قد اشار الى الرمزية من خلال المعاني غير المقصودة لذاتها . وكأنه يلتقي مع سلفه العظيم الجرجاني الذي اشار الى معنى المعنى . واستبعد العبارات البعيدة عن الخيال من فن الشعر . وانفرد بالحديث عن الطبع الشعري ، وعن الدراسة والدراية والتمييز واستخف بالتعريف القديم للشعر . وان القول بأن « كل كلام موزون مقفى شعر جهالة » . وفرق تفرقة ذكية بين الشعر والنظم . ونقد نظامي عصره بقسوة . ورسم صورة واضحة لشعر عصر الانحطاط .

واستبعد مصطلحات العلم عن لغة الشعر . واشار اشارة ذكية الى ما يسمى بالجو الشعري ، والى اكتمال الحالة التي يجب ان تتوفر لدى الشاعر فكريا ونفسيا حتى لا تأتي صوره وخيالاته معقدة متشابكة،

وتضييع معانيه وأفكاره فى زحام الفوضى والاضطراب .

وتكلم عن قوتين متضافرتين في ذات الشاعر . تتعاونان جنبا الى جنب على خلق الشعر وابداع الجيد منه أسماهما بـ « القوة المائزة ، والقوة الصانعة » .

وفطن الى عنصر المفاجأة في الشعر او ما نسميه الان بالدهشة التي تتأتى من تلقى صورة جديدة بكر لم تكن تخطر بالذهن قبل وقوعها او تحققها في الشعر .
وركز على التناسق فى ايراد الصورة ، والتتابع فى التشبيهات، ولعل هـذا بداية فهم القرطاجني لما نسميه اليوم بالنمو الذاتي في بناء القصيدة .

ونفى خاصيتي الصدق والكذب من الشعر بمعناهما الاخلاقي والاجتماعي ، واعتبر حرية الشاعر فوق قضية الصدق والكذب مانحا اياه الحرية التامة في استخدام الوسائل التخييلية وخلق الصور التي يريد كما يريد .
واعتبر الوزن والقافيـة عنصرين من عناصر كثيرة في الشعر لكنهما ليسا كل شيء . ونفى الجمال لذاته والقبح لذاته من الصورة الشعرية . ولفت النظر الى ان الجدة والغرابة والقدرة على التأثير فى النفس ، كل هذه الخصائص التي يتميز بها الشعر الجيد ، هي التى عليها المعول فى الحسن والقبح . ومثل هذه اللفتة البارعة مقدمة لعلم جمال في الفكر العربي .

وركز على ماهية الشعر والتثبت على فكرة الخيال والصورة من خلال اللفظ وحسن التأليف . وهذا ثاني ناقد بعـد الجرجاني يرفع قيمـة اللفظة عـن ذاتها ويعتبرها ضمن التأليف .

واشار الى الصورة الذهنية في الشعر ودراسـة يستبعدها من أجزاء التركيب الشعري عندما تكلم عن محاكاة المحسوس بالمحسوس ، والمحسوس بغير المحسوس، وغير المحسوس بالمحسوس وغير المحسوس بغير المحسوس ودعا الى الابتكار والتجديد ووضع أصابعه على تعلق النفس بالمعاني والصور المبتكرة وان النفس تعاف المألوف منها لتكراره .

وتعمق فى تحليل النص الشعري مركزا جهده على درجة الابداع العالية التي تؤثر فى النفس تبعا لرفعتها الفنية . وفطن الى الحالة النفسيـة للمتلقي واشـار الى الاستعداد النفسي لديه لتقبل الشعر .
وتكلم عن الخصائص الصوتية والتآلف الموسيقي في
الفنية . وفطن الى الحالة النفسية للمتلقي واشار الى
وأجاز حازم المبالغة في التشبيه وفي الوصف مما يرفع الصورة الى حالة ذهنية خالصة لا وجود لها فى عالم الواقع .

ربط بين المعاني والصور وبين الاوزان . واعتبر ان الاوزان الطويلة تزيد عن المعاني وتضطر الشاعر للاكثار من الحشو . وان كنا لا نوافق حازما على هذه النظرة الا انها فكرة جديدة او وجهة نظر جديدة جديرة بالاحترام .

وضع تصورا جديدا لبناء القصيدة العربية من خلال حديث عميق وذكي وممتع عن أجزائها وتناسق حركاتها **وانسياب أبياتها . وبهذا يكون حازم اول ناقد في التاريخ العربي تصور العمل الشعري كـلا لا أجزاء . وكأنـه** يستبعد نظرية « البيت » والافكار التي طرحت حوله وكأنه العمل الشعري كله . اي ان حازما بتصوره الجديد لتكامل عمل شعري في القصيدة دون أن يحـدد طولها حطم مفهوم البيت ودمر كل المفاهيم التي عزلت البيت عن بناء القصيدة العام .

وربط بين ماكان يسميه أسلافنا بالاغراض في القصيدة وبين رغبة المتلقي بالنزوع الى التنويع والتلوين في القصيدة وكأنه بذلك يتحدث عما أسمي بـ « النسب الجمالية » . وكأنه يقسم القصيدة الى عدد من الفصول لا عدد من الابيات وهذه احدى اللفتات المتفوقة فى تفهمـه لطبيعة الشعر .

وحازم أول من تكلم عن الحالة النفسية للشاعر . وعما نسميه اليوم بالمعاناة والخوض فى غمار التجربة الشعرية وعن الحالات الحافزة والملهمة والمؤثرة . وتكلم عن الخصائص الشخصية للشاعر. وعن الشخصية المتفردة في الكتابة .

والى جانب هذه اللفتات الرائعة التي استطعت استخلاصها من خلال قراءة هـذا المؤلف الضخم . تظل المؤثرات الوراثية والتاريخية والتعاطف من قبل حازم مع الشعر العربي . هي التى حالت بينه وبين الابتعاد عن شعر المديح مثلا . وظل يعتبره أصلا من أصول شعرنا . كما أنه اعتمد كثيرا المصطلحات الفلسفية والمنطقية في عملية النقد والتحليل وعامل القصيدة بكامل وعيه المنطقي مع الفصل بين لغة الشعر القائمة على التخييل والمحاكاة . ولغة الخطابة القائمة على الاقناع .

هوشي منه ..

الشاعر ذو القلب الرقيق الفولاذي

للكاتب - خادنة
ترجمة - عادل العامل

الشاعر ذو القلب الرقيق الفولاذي

[ملاحظات قليلة عن « يوميات السجن »]

في آب من عام ١٩٤٢ والحرب العالميـة الثانيـة محتدمة ، وضع رجل في السجن ، في مكان ما من الصين قرب حدود فيتنام .

العالم كله يشتعل بلهيب الحرب(١) .

وفيتنام متجهة نحو اللحظة الحاسمة ، تلك التي « تحدث مرة كل ألف عام » لتحطم أغلالها دفعة واحدة .

كان ذلك الرجل الذي في السجن هو (هو شي منه) .

فبعد أكثر من ثلاثين عاما من العمل خارج الوطن لتحرير بلاده ، عاد الرجل ليعيش عامين في كاو بانغ Cao Bang في كهوف جبلية واكواخ من القش قائمـة على ركائز . وكانت اليابان قد استولت على الهنـد الصينية ، وانتشرت حركة ثوار العصابات ، واسست قاعـدة للمقاومة بشكل ثابت في المرتفعات . ولتكوين اتصال مع الحلفاء ، غادر هو شيء منه فيتنام الى الصين ليلقى عليه القبض هناك لا غير ،.من قبل شرطة شيانك كاي شيك ، مشكوكا به أن يكون جاسوسا . كان ، حينذاك ، رجلا نحيفا في الثالثة والخمسين من عمره . تبدو عليه آثار المعاناة والفاقة ، وقد القي به أولا في سجن زنكسي Zingsi ، ثم أخـذ بالتتابع الى نانغ Nanning كويلين Kweilin وليوشو Liuch حيث أعاد الخطى ثانية . فقد أرسل في طريقه ، قبل الفجر ، ويـداه مربوطتان . وعند هبوط الليل ، كان سعيدا لان ساقا واحدة فقط كانت مغلولة مما جنبه ذلك قضـاء الليل نائما على حافة المرحاض . لقد عبر ثلاث عشرة منطقة من مقاطعة كوانجسي Kwangsi كان محجوزا في ثلاثين سجنا مختلفا على مدى أربعة عشر شهرا . ولكنه بقي محتفظا بابتسامته بالرغم من البرد والجـوع والحمـى والكانغ(٢) ، والسير خمسين كيلومترا ، وبالرغـم من الليالي الطويلة التي قضاها بدون نوم .

لقد قاسى بشكل مخيف . ومع ذلك فبعد عام من الاعتقال كتب مقطوعات تانغ Tang الرباعية الصينية المائة ــ وهي صورة للقصيدة تحكمها قواعـد معقـدة ودقيقه جـدا كتلك الخاصـة بالمقطوعات Sonnet الكلاسيكية ــ كتبها في دفتر رث مدونا فيها باختصار انطباعاته اليومية . وقد كتبها بلغة سجانيه الذين كانوا سيجدون ريبة في اي شيء باللغة الفتنامية . وهكذا فأن (يوميات السجن) أحتوت « قصائد مختصرة » وفي أغلبها رباعيات ، عن موضوعات « مبتذلة » و « واقعية » ، هي « تفاهات » حياة السجن . وهي مكتوبة باسـلوب بسيط جدا وبدون أي أثر للبراعة الفنية سواء في الشكل أو المضمون .كان هدف الكاتب «قتل الوقت في السجن» والاسترخاء . لقد كان رجلا بسيطا جدا ، « بدون اي شيء مميز بشكل ظاهر .» كما ذكر فو نفوين جياب. والقصائد . تتجاهل كل قواعد العروض التقليدية : لغة صينية محلية معززة بلغة شعرية ، ولغة السجناء العامية المزوجـة بمفردات أدبية ، وصـور صوتيـة لكلمات انكليزية ... الى اخره . لم تكن الاقدام والامتار حدودا بالنسبة له . الم ينصح مينتزو Mentzu قائـلا بأن « لا تدع الادب يفزع كلماتك أبدا . ولا تدع ابدا للكلمات أن تفزع رغبتك ... » ؟ وباختصار ، انها نوع من الكتابة يمارسه رجل حر من سطوة الادب ، الكتابة الشفافة التي تترك للقاريء ان ينفذ من خلالها للافكار والحياة. لذلك ، فلا ينبغي أن يحاول الواحد منا ان يجد في (يوميات السجن) صورة « رجل عظيم » . أو يتوقع من هو شي منه أشعارا فخمة . والسبب في ذلك يكمن في أنه البساطة نفسها ، وهذا هو الذي جعله عظيما . فاصالته تكمن في بساطته المفرطة ، ذلك « ان تكون بسيطا أصعب بكثير منّ أن تكون معقدا . » ــ جون راسكين . ان البساطة هي سبيل القوة ، وكانت بساطته اعظم من أن تقيدها قضايا أدبية صرفة .

لقد صور الاشياء ، رباعية بعد رباعية وبيت شعر بعد آخر ، ببساطة بالغة كما هي في الحياة :

ان الحياة في السجن تتطلب شيئا من الرعاية المنزلية
الخشب ، الرز ، الزيت ــ كل شيء يجب أن يشترى ويدفع ثمنه حيث يقف أمام كل زنزانة موقد صغير يغلي عليه ، طوال اليوم ، الرز والمرق وأشياء اخرى .

[من قصيدة ــ سجن غود]

ان قصائد مثل ، جراية الماء ، صيد القمل ، سجين يبحث عن الهرب ، الشفق ، الحراس يحملون خنزيرا، التدخين ممنوع ... الى اخره ، هي قصائد تبدو انهـا

تتعامل مع « تفاهات » ، ولكنها حالما تقرأ ، يظهر جمال (يوميات السجن) فجأة .

ان تاريخ الادب ، وخاصة الفتنامي منه ، يعج بقصائد السجن هذه . ويغلب على هذه القصائد الاستبطان بشكل كبير ، فتحديا للاعتقال ، تنسل هاربة على أجنحة شيء من الحلم ، أو شيء من الفلسفة ، أو شيء من استعادة الماضي . وهذه المراوغة الروحية تؤلف أيضا احدى مميزات (يوميات السجن) :

الجسد في السجن .
لكن روحك ليست فيه أبدا .
فمن أجل أن تنتصر القضية العظيمة ،
دع روحك تحلق أعلى !

ان هذه السطور التي كتبت في بداية (يوميات السجن) لهوشي منه ، تؤلف تحديا ملتهبا للمحنة ، ووصية لنفسه . وبعيدا عن فكرة انفصال هو شيء منه عن مثله العليا ، بعث السجن والاحتجاز روحه في انطلاقه الى أعلى القمم . لقد كانت المثل العليا الاصيلة دائما شامخة وواقعية معا . ومع ان الطيبة الانسانية الحقيقية مطلقة ، الا انها ماتزال عملية ومتماسكة . ولم يكن هو شيء منه ليهمل الاهداف القريبة من أجل البعيدة ، كما أن حبه للعامة من حوله لم يكن الا ليزيد قلقة من اجل أولئك الذين تشكلت حياتهم من الاحزان والسعادة اليومية ، ومن المحنة والبهجة .

ولكن هل ينبغي أن يفسح المجال لاشياء تافهة مثل « الرز ، والملح ، والزيت ... » أن تدخل في الشعر؟ ان أراكون Aragon لا يحب الكلمات : « المحرومة من الشاعرية » والتي من الممكن استعمالها في اي شيء مهما كان ؛ فهكذا شاعرنا السجين يترك لعروس شعره أن تتجول على هواها من موضوع الى اخر ، من عطر زهرة :

زهرة تتفتح ، ثم تذبل .
انها تتورد وتذوي ـ فاترة الهمة
لكن عطرها يغزو الزنزانات
فيوقظ مرارة السجناء .

[من قصيدة ـ منظر المساء]

الى « ضوء القمر » :

لا زهرة في السجن ، ولا خمرة هناك
فماذا يستطيع الواحد أن يفعل عندما يكون الليل بهذه الروعة ؟
انني أذهب الى النافذة وأتطلع الى بزوغ القمر ومن خلال القضبان يحدق القمر بالشاعر .

أو الى بكاء طفل :

بو هوو ! لقد هرب بابا المجند :
كان خائفا من الخدمة في الجيش
ذلك هو سبب وجودي هنا في السجن مع ماما
مع أني لا أكاد أبلغ العام والنصف من عمري

[من قصيدة ـ الطفل في سجن بينيانغ]

انها الشفقة ، والرقة ، والسخرية اللاذعة ! وعلى الدرب سيلاحظ ...

الريح وهي تحد سيفها على صخور الجبل
والبرودة وهي تنفذ رمحها في أغصان الشجر



هوشي منه

والجرس ، من هيكل الباغودة ، يستحث خطى المسافرين
والصبيان رعاة الجاموس وهم يعزفون بالناي عائدين الى القرى .

[من قصيدة ـ الشفق]

ان البيتين الاولين يبدوان طريين بالروح الانطباعية ، بينما يستحضر الثالث موسيقية رباعية تانغ شانغ غي Tang Zhang Gi :

ان صوت جرس هيكل هان شان خارج غو الى سيتاديل
يأتي الى زورق المسافر في منتصف الليل .

[من قصيدة ـ منتصف الليل عند جسر فونغ]

أما البيت الاخير فانه يستدعي الى الذهن تلك السطور التي كتبتها شاعرة القرن التاسع عشر الفتنامية ثانه كوان Thanh Quan في قصيدة ـ الشفق :

وهم يقرعون بشكل ايقاعي قرون جاموسهم
يعود الاولاد الصغار راكبين الى قراهم المنعزلة .

وكان هو شي منه معروفا أيضا كعاشق للموسيقى والاغاني الشعبية Folk :

ينوح الناي في السجن ، مستعيدا الماضي .
فيزدع النغمة حزينة ، واللحن حداديا
وهناك ، على بعد اميال ، وراء المحراث والجداول الصغيرة
ترتقي امرأة وحيدة ، بكآبة مطلقة ، البرج لتحدق في البعيد .

[ناي زميل سجين]

سجين يعزف بالناي : اللحن حزين ، الايقاع كئيب ، رفيق السجن يصغي . اوه ! كم يفهم أحدهما الاخر . لقد كان عازف الناي يفكر ببيته وعائلته « وراء المحراث والجداول الصغيرة » حيث ترتقي هناك امرأة وحيدة البرج تنتظر عودة زوجها . ناي من الخيزران ، ولحن حزين ؛ ثلاثة أشخاص في ثلاثة أماكن ، ثلاثة مواقف ، ثلاثة أمزجة .

وكذلك الحال مع الموسيقى ، ولكن بمزاج مختلف

تماما . وهنا قصيدة بعنوان « الجرب » :

ونحن منطون بالاحمر والازرق ، كما لو كنا نرتدي قماشا
مقصبا ومخربشين طوال اليوم ، نبدو كأننا نعزف بالجيتار
ونقوم بأستعراض أزيائنا النفيسة ، كأننا ضيوف مكرمون
فيالنا من جوقة غريبة ، تشارك بالحكة في عزف الموسيقى !

دونكم هذا ! انه التفاؤل والسخرية والحب الفتنامي للحياة والدعابة ! ... انه التفاؤل والضحكة الثورية المنتصرة لهو شي منه في سجن الكومنتان تماما، تلك البقعة الفظيعة المليئة بالمقامرين ، والبق ، ومدمني الافيون ، والدود الاكال والمصابين بالزهري . وقد شارك سجيننا في مأزق رفاق محنته :

طالما كنت في الزورق نفسه ، فكيف أستطيع رفض مساعدتكم؟
لاجلكم كتبت هذه العريضة للسلطات :
« حيث أن .... ونتيجة لكذا .... » ، وبمثل هذه
الجمجمة التي تعلمتها حديثا نلت شكرا لا نهاية له
لما قمت به من واجب .

[كتابة عريضة لزملاء السجن]

انها لكوميديا حقيقية ، تلك التي كان يلعب « الدور القيادي » فيها ، وهو منطرح على أرض الزنزانة الباردة مريضا ، ولكن شفوقا ومساعدا للاخرين بالرغم من ذلك، يبتسم بسخرية « للسلطات » ، ويتسلم بأدب جم مدائح لا نهاية لها ، مصوغة بأصفى اسلوب صيني !

ويحدث أحيانا أنه ينظر اليهم وهو مستيقظ وحده :

هناك ، خلال النوم ، طلعة شريفة تزين الوجوه جميعها
فالشر والخير يبدوان فقط عندما يستيقظ الناس
ان الشر والخير ميزتان فطريتان
أكثر من كونهما يجريان من التربية .

[منتصف الليل]

تأمل فلسفي في كمال الانسان ، وحب وثقة بالجماهير . لقد كان يمتدح ويعز أصغر رحبة في أرواح حتى خدم الحكومة المتوحشة :

انه لرجل كريم ، السيد مو ، رئيس حرس بينيانغ ،هذا!
فهو يشتري الرز للسجناء بماله الخاص :
وفي الليل ينزع أغلالهم ليناموا بشكل افضل
وهو لا يلجا للقوة أبدا ، انه يستخدم السخاء فقط .

كل حادثة يومية ، أو انطباع ، أو فكرة ، كل شيء كان موضوعا ملائما ليوميات السجن . فكرة واحدة كانت تقلقه ليلا ونهارا : الحرية لفتنام ولنفسه لكي يخدم بلاده .

قلبي يقطع الف لي(٢) الى بلادي
والحزن يحول أحلامي الى ألف وشيعة متشابكة
انني رجل بريء ، ومع ذلك فانا هنا في الاغلال طوال عام كامل
اسكب دموعي ، وهي تنهمر على القرطاس ، قصيدة
عن هذه العبودية .

[ليلة بخريف]

لقد كان قلب هو شي منه ينبض بالحب لارضه :

الساعة الاولى ... الثانية ... الثالثة تموت
وانا اتقلب قلقا : يبدو ان النوم لن ياتي
الساعة الرابعة ... الخامسة ، وانا لم اغلق عيني
قبل ان تلازم النجمة الخماسية احلامي .

[ليال بدون نوم]

كان ١١ تشرين الثاني ، بالنسبة له وهو في السجن، يوم تفكير بمعاناة فتنام بمرارة خاصة :

فيما سلف ، عندما جاء الحادي عشر من تشرين الثاني
من الهدنة في أوربا ، كان يحتفل بالمناسبة هناك
أما اليوم فان القتال الدامي يتفشى فوق القارات الخمس
ان النازيين يتحملون مسؤولية جرائمهم .
وفوق آسيا كلها ، ترفرف الاعلام المعادية للاستعمار الياباني
أعلام كبيرة ، وأخرى صغيرة ـ انها تختلف في الحجم
ان الرايات الكبيرة يجب أن تكون حاضرة طبعا ولكن
الرايات الصغيرة لا يمكن أن تظل غائبة الى الابد .

لقد كان علم فتنام الاحمر ذو النجمة الذهبية غائبا ، وهو شي منه في السجن . وبالنسبة له . فقد كان : « يوم واحد بين جدران السجن يبدو طويلا كألف عام خارجها » .

[أربعة أشهر مضت]

ولم يكن ليمر يوم ، أو ساعة او دقيقة ، دون أن يفكر بمصير فتنام . وهناك في فتنام ،كان رفاقه قلقين عليه كثيرا . وقد أسرع ذات يوم ، فونغوين جياب ، حين تسلمه رسالة من فام فان دونغ Pham Van Dong مندفعا الى كاو بانغ Cao Bang ليطلع فقط على الانباء المفزعة القائلة : أن العم هو قد مات في سجن الكومنتان ! ومرت شهور على ذلك ... ثم ظهرت فجأة قصيدة مكتوبة برموز صينية لا تحمل توقيعا ، على هامش صحيفة صينية :

الجبال تعانق السحب ، والسحب تعانق الجبال
والنهر في الاسفل ، يشع كمرآة صافية
وعلى منحدرات السلسلة الغربية ، يخفق قلبي وأنا اتجول
متطلعا باتجاه السماوات الجنوبية ، ومفكرا بالاصدقاء
القدامى .

(وقد وجدت القصيدة أعلاه بعدئذ في (يوميات السجن) تحت عنوان « التمرن على تسلق الجبال ، بعد السجن » .)

لقد كان هو ، كتابة يده ، اسلوبه ! اذن فالعم هو حي ! وحر أيضا ! وكانت الطبيعة في تعاطف معه !

كل شيء يتطور ، هذا هو قانون الطبيعة
فبعد أيام المطر ، ياتي هنا الطقس الرائع !
وفي لحظة ، تكون الارض قد رمت رداءها الرطب
وفوق عشرة الاف لي ، تنشر الارض غطاءها المطرز
وتبتسم الازهار بنشوة تحت الشمس الدافئة والريح
اللطيفة والاطيار تكرر ترديداتها في الاشجار الطويلة ذات
الغصون اللامعة ان المرح يملأ قلب الانسان كما يملأ العالم
فبعد المرارة تأتي الحلاوة : هكذا تجري دورة الطبيعة .

[الجو يصفو]

تحت هذه « الصورة ذات الالوان المائية » الرائعة ، كان هنالك تأريخان : ٢٩ آب ١٩٤٢ و ١٠ أيلول ١٩٤٣ .

أي ٣٩٥ يوما في السجن ! وفي كل يوم ، كان يعد كل ساعة وكل دقيقة ! أوه ! أيها اليوم عندما « ترفرف الاعلام الحمر حول شعر العم هو الابيض » :

هو شي منه ! الجندي القديم
موطد العزم على تحمل

كل تضحية
من أجل استقلال فيتنام
والسلام في العالم .

To Huu (الى هوو)

فيتنام ! هو شي منـه ! ان العالم كلـه يدوي الان بهذه الصيحات ، صيحات من المقاتلين من اجل السلام في جميع أنحاء القارات الخمس ، صيحات من محاربي فتنام ، من الامريكان الشرفاء في الولايات المتحدة . الم يكتب الشاعر الامريكي والت ويتمان Walt Whitman قبل حوالي خمسين عاما ، في مقدمته لديوان « أوراق العشب » قائلا : « ان برهان الشاعر هو ان وطنـه يتشربه بمثل الحب الذي تشربه هو به ... » ؟

ان حب هو شي منه الذي لا حدود له ، للناس المضطهدين والمستغلين في جميع انحاء العالم ، قد جعله شاعرا عظيما . غير أنه لم يكن ليفكر كثيرا بأن يترك خلفه ابداعا ادبيا . « ان الفن والثقافة هما جبهة مقاتلة . »، كما يقول ، وأن الكتاب والفنانين هم أيضا « مقاتلون في هذه الجبهة » . (رسالة الى الرسامين ، ١٩٥٢) .

انه ، على اي حال ، لم يكن يفكر بنفسه كفنان ، أو انه حقيقة كان أمراءه من فيتنام يكتب الشعر ، وهذا ما قاله لاولئك الذين سألوه عن (يوميات السجن) : « أوه (كنت قد نسيت ذلك لولم تذكروني بوجودها. لست جيدا في كتابة الشعر ، وقصائدي ليست جيدة . لقد كنت محتجزا لاشهر عديدة في تلك الزنزانة المنفردة الكئيبة ، ورفيقي الوحيد هو ظلي ، ممنوعا من التحدث الى اي شخص آخر . لم يكن هناك مايفعل. المشي) ان الزنزانة لم



تكن تتجاوز الخمسة امتار طولا ، والاربعة امتار عرضا ! فلم يكن باستطاعتي لكي « أقتل الوقت واسترخي » سوى شيء واحد : تدوين بضع ملاحظات مختصرة عن حياة السجن . هذا كل ما هناك ... أوه ! كلا ! انها ليست بقصائد ولا أبيات شعر ! » .

غير أن الشاعرية قد جاءته في الوقت الذي لم يكن يفكر بالمجيء اليها . ذلك أن سمو النفس ، والاخلاص في التعبير ، هي ، بعد كل شيء ، روح الشعر في جميع الازمات . ان روح هوشي منه خلق عجيب ، انها شذا الصفات الانسانية من الشرق للغرب مفتنية بتجربة الحياة المدهشة ، والهدف الاسمى لعصرنا . ويجد الشاعر كيو موجو Kuo Mojo في (يوميات السجن) قصائد رائعة تضارع قصائد تانغ Tang وسونغ Sung الشهيرة . وهذه بالطبع ليست مجرد ملاحظة عن وجود ملامح مشتركة في اشعار هو شي منه والشعر الصيني الكلاسيكي ، وانما هي ، في الاساس ، اجلال يقدم لفنية عمله ، فاذا ما كان شاعرنا قد بلغ علوا مثل هذا ، فذلك من خلال اخلاصه في التعبير ، من خلال ثقافته الشرقية التقليدية ، وذكائه الواعي المميز بشكل حاد لكل فارق ، مهما بلغ من الدقة ، في الطبيعة والانسان . وقد خلق ذلك في قصائد الشيوعي الاول في تاريخ فتنام ، الايقاع Harmoney ، والشفافية ، والقوة ، السمة المميزة لافضل ما لتانغ وسونغ من شعر .

ولكن قصائده ، انطلاقا من روحه التي هي « أعلى أبدا » ، لم تكن ذلك فقط ، فالقراء يستطيعون أن يجدوا في (يوميات السجن) المزاج الانكلو ساكوني وروح الدعابة الفرنسية ، بالاضافة الى الملامح الفتنامية الجوهرية . ولم يكن هو شي منه ليتردد في استعمال رموز عتيقة ليوحي بمفاهيم او غايات مجردة . لقد كانت عبارة « كن مخلصا لمليكك وبارا بأبيك . » جزءا من الدستور الاخلاقي الفتنامي في الماضي ، فقال هو متوجها بكلامه الى الجيش الشعبي الفتنامي :

يا جيشنا
المخلص للحزب
البار بالشعب
(قف مستعدا من اجل) ان تنجز اية مهام
وتقهر اية صعوبات
وتهزم اي عدو .

والتنين الذي كان رمز الاباطرة الشرقيين العظام . يتحول تحت قلمه الى مقاتل يؤخذ اسيرا ، فيشتعل بلهيب ثوري :

ان السجين يستطيع أن يبني البلاد ، وهو حر
فالمحن هي اختبارات لاخلاص الانسان
والاهتمام بالخير العام هو فضيلة عظمى
دع باب السجن مفتوحا وسينطلق التنين الحقيقي خارجا بدون شك .

[رموز محللة]

وقد امتزجت الاصالة ب « الحداثة » فيه ، فلم يكن شاعرنا السجين يتردد في تجاوز قواعد الشعر الصيني التقليدي . فبينما كانت « بلا عنوان » تستعمل من قبل الشعراء الصينيين كعنوان لقصائد معينة ، كان هو يفضل استعمال علامات الترقيم الغربي (النقط والفواصل) للتعبير عن مشاعر معينة .

ليوشو ، غويلين ، والآن ليوشو ثانية
وانا مرمي الى الخلف والى الامام مثل كرة القدم
اسحب بريئا على طول غوينانيفسي ، ذهابا وايابا
فهل يستطيع الواحد ان يامل في نهاية لهذه الجرجرة ؟

ان (يوميات السجن) ، بالطبع ، ليست الا جزءا ضئيلا من قصيدة ضخمة : حياة هو شي منه الثورية المجاهدة ! فالقضية الفاصلة في الشعر ليست ، على وجه الحصر ، قضية براعة أو مهارة ، انما هي ، في المقام الاول ، قضية مسؤولية وقوة . ويجب أن يكون الفن ، في ايامنا هذه ، حبا رقيقا ، وتصميما صلبا كالفولاذ ، وهذا ما تحتويه (يوميات السجن) . ان هو شي منه يصل ، بعد قراءة (مقتطفات ادبية مختارة لالف شاعر) ، الى التقييم والاستنتاج الاتيين :

ان القدماء مولعون بالتغني بجمال الطبيعة
القمر والازهار ، الثلج والريح ، الضباب ، التلال والجداول .
اما الآن ، فالقصائد ينبغي ان تحتوي اشعارا بصلابة الفولاذ
والشعراء ينبغي ان يشكلوا فصائل هجوم .

تلك هي رسالته الى الشعر الحديث . وبعد التأمل في (يوميات السجن) هذه ، يثق الشاعر الفتنامي هوانغ ترونغ ثونغ Hoang Trung Thong بأن :

مائة قصيدة ، مائة فكرة سامية :
ان النور ينفذ الى عقلي الغض
فكل بيت شعر من العم هو ، بيت شعر من فولاذ
ومع ذلك ، فاي حب كبير هذا الذي يحتويه !

ان قصائد هو شي منه ، في الواقع ، مخلوقة من حب رقيق وفولاذ صلب ، ذلك النوع من الفولاذ المصبوب في أربعة آلاف عام من تاريخ فتنام . وهذا ما يميز في (يوميات السجن) عظمة هو شي منه ، الشاعر ذي القلب الرقيق الفولاذي .

● من صحيفة « نضال جنوب فيتنام »

---

(١) من قصيدة ـ الحزن في يوميات السجن
(٢) الكانغ Congue نير خشبي ثقيل كانت اعناق السجناء تطوق به في الصين .
(٣) لي : وحدة صينية للمسافات (حوالي ثلث ميل) .

جولة في الصحافة الأدبية

اعداد - علي جعفر العلاق

الشعر العربي : تطوره ومستقبله

كان العدد الثاني (يوليو - اغطس - سبتمبر - ١٩٧٣) من المجلد الرابع لمجلة عالم الفكر التي تصدرها وزارة الاعلام في الكويت مكرسا للشعر العالمي المعاصر . لقد ضم العدد ابحاثا رئيسية ، ومهمة عن اتجاهات «الشعر الانجليزي والامريكي» و « الشعر الالماني في القرن العشرين» و «الشعر في اسبانيا وامريكا اللاتينية». وقدكتبت الشاعرة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي دراسة طيبة عن الشعر العربي تطوره ومستقبله ، عالجت فيها ظواهر الحركة الشعرية ومصطلحاتها العديدة بذكاء واضح واستقصاء كبير : الاتجاهات الشعرية ، اللهجة والموقف من الحياة ، اللغة الشعرية ، الشعر السياسي واللغة ، شكل القصيدة العربية ، الشعر المنثور ، التجريب ، قصيدة النثر ، اللغة والصورة ، الاسطورة في الشعر ...

عن « الشعر والوزن » تقول الشاعرة الجيوسي (ان الاصرار على الوزن في الشعر قد يكون له اسباب كثيرة ، فقد درج العرف الشعري العريق عندنا على رسم صورة للشعر ليس فقط ضمن اطار الوزن بل ايضا ضمن اطار الشكل ذي الشطرين والقافية الواحدة . ثم ان الاوزان العربية من الغنى ، كما ذكرنا ، بحيث ان الشعراء والنقاد لابد ان يشعروا بان هجرها قد يكون خسرانا للكثير من الفن النغمي والايقاعي . اما السبب الثالث فيتعلق بعلم الاجتماع : فهو يعني بدور الشعر في نظام اجتماعي معين ، وبترديد الايقاعات الشعرية نفسها لخدمة غايات متماثلة ، وبنوع الحضارة التي نجد فيها الشعر في فترة معينة .. ان النقاد يختلفون في ارائهم حول علاقة الموسيقى بالشعر ، وينقسمون الى فرقاء ، ولا شك ان عنصر الموسيقى في الشعر اهم عناصره وبإمكان هذا العنصر حسب قول اوين بارفيلد « ان يقاوم الميل الى الاشكال النثرية » .... ويصف ادموند ويلسون كيف بدأت ضربة الايقاع تسلم نفسها الى التعب والانحلال ، ويتحدث عن بحور الشعر وقد تفككت نهائيا وانقلب الشعر المنظوم الى نثر في ايدي الشعراء قائلا « لقد زاحت تقنيتا الشعر والنثر تختلطان بشكل مذهل - وبدأت تقنية النثر تتغلب » .

وعن « قصيدة النثر » قالت « ولعل قصيدة النثر اطول من ايقاعات الشعر المنثور غير انها ابرز منها ، وهي تلجأ الى التوازي في العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الاصوات . و ... تتمتع بانسيابية خاصة بها هي من خصائص النثر اصلا ، ولكن القصيدة تضبطها بفضل المزايا الايقاعية التي ذكرناها انفا من جهة ، ومن جهة اخرى لان القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه . انها محاولة خطرة من محاولات الشاعر الحديث ، تكمن فيها مزالق كثيرة لأنها ، عكس الشطر المنثور تحمل في كل منعطف وعبارة خطر الاندياح الى اطارات النثر وتخليه من عنصر التوتر ، وهو اهم عناصر الشعر على الاطلاق ولا شعر بدونه ..

وفي حديثها على الصورة الشعرية ترى الشاعرة ان هذه الفترة قد عرفت « مغامرة كبيرة » في عنصر الصورة الشعرية ككل ، وقد نالت الصورة الشعرية نصيبا وافيا من تجريب الشعراء وتطلعهم نحو خلق عرف شعري جديد يتألق باسمهم . وكان هجومهم العنيف على البلاغة والعبارة العاطفية الهدارة يدفعهم الى التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر بالاكثار من استعمال الصور الشعرية ...

اما عن الاسطورة في الشعر الحديث فقد قالت الناقدة الجيوسي ان اللحظة الحضارية اصبحت « مناسبة في اواسط الخمسينات لاستعمال الشعراء العرب للاسطورة ، فعمدوا اليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ، وعن الشوق العميق في لهفته واساه الى العودة الى نبض الحياة والكرامة . وقد وجدوا في استعمال « اليوت » للمعنى المنضوي في اسطورة الخصب قصيدته « الارض الخراب » ... وكان اكثر ما جذبهم فكرة الموت القرباني الذي يؤدي الى ولادة جديدة . وفي سنة ١٩٥٧ صدرت ترجمة جبرا الممتازة لذلك الجزء من كتاب فريزر ، الغصن الذهبي ، الذي يعالج فيه اسطورة تموز وادونيس . كما اصدر شكري عياد ١٩٥٨ كتابه الممتع ، البطل في الادب والاساطير ، وهو يبحث في الاسطورة وفي البطل الاسطوري ، وطريقة استغلال الادب القديم والحديث لهما . وهذان الكتابان ساعدا على تعزيز التيار الذي كان قد بدأ في الشعر الحديث متأثرا بالشعر الغربي ولا سيما شعر اليوت .

« وكان المطر هو الصورة الاساسية في « انشودة المطر » . وقد استعمل السياب اسطورة تموز ضمنيا ، فلم يذكر اسم تموز بالذات اسطورته ، بل اظهر التناقض بين قحط الارض والمطر المنهمر ... وقد قابل كذلك بين المطر الحامل للخصب وبين الخليج المالح الذي ينشر هباته الكثار ، عظام بائس غريق - من المهاجرين ظل يشرب الردى. نهاية مأساوية مترعة موتا واخفاقا .

« وقد استعمل الشعراء - عدد منهم - كادونيس وخليل حاوي وجبرا ويوسف الخال اسطورة تموز او التنين او بعل او العازر او المسيح ، وكلها تومىء الى نفس فكرة البعث في احتمال العذاب والموت واطلق عليهم اسم الشعراء التموزيين : وانخرطوا جميعهم ، في اواخر

الخمسينات ، في النشيد التموزي مجتمعين ، حتى كانهم جماعة المصلين وقد اشتركوا في طقوس عبادة مفروضة .. »

وفي ختام دراستها الممتازة تنتهي الناقدة الى القول : ان هذه الفترة اخطر فترات الشعر في تاريخنا الادبي كله ... ان هذا الوقت وقت الشعر لانه زمن تجديد الحياة . وهو ايضا وقت الشعر لانه زمن الحركة والمغامرة غوصا الى الداخل يدعونا الى اكتشاف انفسنا فيه وجودنا الذي رفض الاستسلام بل اصر على البوح والاعلان عن ازمته ، وعن تورطنا معه ، فاضطرنا الى مجابهة انفسنا . ونحن اذ نواجه انفسنا فرح ، بتركيزه على النقد وعلاقته بالسياسة ، والدراما ..
عبر الزمن المعلوم ، وما اشبعناه تمويها ، واخفاء وتغريبا . فوقت الشعر ايضا هو زمن اكتشاف الذات » .

حوار في النقد والسياسة

مجلة «الاداب» البيروتية نشرت في عددها الثامن ١٩٧٣ لقاء مع الاستاذ الناقد محمود امين العالم ، تميز اللقاء ، الذي اجراه مجدي فرح ، بتركيزه على النقد وعلاقته بالسياسة ، او الدراما ..

« س : الدراما فن جدل عام وعلى مستوى المجتمع ، اما السياسة فهي فن جدل خاص شديد الخصوصية . اين موقع النقد من قضية الجدل الرئيسية في المجتمع ؟

ج : القول بعمومية الجدل الدرامي وخصوصية الجدل السياسي ، قول صحيح . ولكني قد اراه غير متكامل ، او غير جدلي لو شئت . فعمومية الجدل الدرامي تتضمن خصوصية ، كما ان خصوصية الجدل السياسي تتضمن عمومية : اعني ان الجدل الدرامي يعبر عما هو جوهري في التجربة البشرية ، وقد لا يقف ـ وينبغي الا يقف ـ عند حدود لحظة تاريخية محددة بل انه يمتد فيشمل ما هو افسح واعمق من هذه اللحظة . ولكنه في الوقت نفسه يعبر عن صراع لحظة تاريخية محددة بلغة خاصة . ولعل عمق تعبيره عن جوهر هذه اللحظة الخاصة المحدودة هو ما يوءهله ان يكون تعبيرا اشد عمومية . والسياسة كذلك ، هي تعبير جدلي عن لحظة تاريخية خاصة ومحددة بل قد تصبح جزئية وتكتيكية . ولكنها برغم هذا ولهذا ايضا هي جزء من استراتيجية اشمل . بل بغير هذا لا تكون ثمة قيمة او فاعلية لخصوصيتها بل لعل قيمة وفاعلية خصوصيتها مستمدة من روءيتها الشاملة .....

س : ما هو طموح السياسة .. ؟ وهل يتسق مع طموح النقد ..؟ والى اي مدى .. ؟

ج : طموح السياسة هو فعل التغيير المباشر الحاسم ، تغيير علاقات القوى الاجتماعية ، او بتعبير اخر .. السلطة .. لمن ؟ اما طموح النقد فهو تغيير التصورات والوجدانات والاذواق . والنقد بهذا ليس بعيدا عن صراع السلطة ، ولكنه يشارك في الصراع الدائر داخل العقول والوجدانات والاذواق . والسياسة تسعى للسيطرة على العوامل الموضوعية اساسا ، اما النقد فيسعى لتغذية العوامل الذاتية ، اقصد الوعي الاجتماعي . الموضوعية والذاتية هما بالتحديد جناحان اساسيان في معركة الثورة الاجتماعية ...

س : ينهض الفن احكامه على اسس اخلاقية ، مثله في ذلك مثل القانون . او على الاقل هذا طموحهما . اما السياسة فان احكامها لا تخضع لنفس الاسس الاخلاقية التي يخضع لها الفن او القانون . وانما قد تضحي السياسة بالقيمة الاخلاقية في سبيل المصلحة . ما رأيك ؟

ج : الفن ليس اخلاقيا بالمعنى العادي ، وانما تنبع اخلاقيته من صدقة التعبيري الفني ، ومن مدى استيعابه للحقيقة الموضوعية ، وتعبيره عنها . اخلاقية الفن هي قيمته الذاتية الجمالية والموضوعية الانسانية . وهي اخلاقية لا تتجسد في عناصره وانما في الدلالة العامة لهذه العناصر ، في اكتمالها الفني ، في قيمته الشاملة الجمالية والانسانية . ولهذا قد تكون القيمة ، الاخلاقية الشاملة لعمل فني ما صداما مع قيم اخلاقية سائدة ، ولكنه لا يكون ، رغم هذا لا اخلاقيا بل قد يكون بهذا اضافة اخلاقية جديدة . ان الحكم الاخلاقي غير منفصل عن الحكم الاجتماعي والانساني الشامل ، والقانون ليس بالضرورة اخلاقيا ، بل هناك من القوانين برغم طابعها الاخلاقي ، فهي بجمودها الاجتماعي معادية للتقدم الاجتماعي ، وبالتالي التقدم الاخلاقي للاخلاق ....

س : ما هو موقفك النقدي من السياسة وموقفك السياسي من النقد ؟

ج : السياسة كما ابناها هي الفعل الانساني الجماعي الواعي من اجل السيطرة على الواقع وتطويره لصلحة الحرية والديمقراطية والرخاء .

اتمنى ان اكون بجهدي النقدي المتواضع قد ساهمت ـ ولو جزئيا ـ في التوعية بهذا . ان تعميق انسانية الانسان ، وكفالة مشاركتها الواعية في الفعل السياسي هو حجر الزاوية . وبغير هذا يصبح الفعل السياسي ـ ايا كانت اهدافه وشعاراته ـ اجراءات ادارية متعسفة ، لا تتحقق اهدافها وشعاراتها نفسها مهما حسنت البنية . ان الانسان هو الهدف ، والانسان ينبغي ان يكون هو الوسيلة كذلك ، والا ضاع الهدف نفسه .

هذا في تقديري هو الموقف النقدي ـ غير المباشر او المباشر احيانا ـ من السياسة ، انه تأكيد للمشاركة الانسانية الجماعية الواعية في صناعة الحياة . تأكيد لانسانية الانسان : وسيلة وهدفا ، اما الموقف السياسي من النقد فهو ايماني بان النقد غير منعزل عن الحياة بكل ابعادها . والسياسة بعد اساسي من ابعاد الحياة . وبهذا فالنقد فعل سياسي وان لم يتخذ صفة الفعل المباشر . هو الفعل بالوعي الشامل الجمالي والاجتماعي والحضاري عامة ....

س : اي منهج نقدي لا يفسر العملية الفنية تفسيرا شاملا ، لكنه يضيف تفسيرا مجتزءا بشكل ما . ليس للفن فحسب ولكن ايضا للحياة والمجتمع . ما هو موقع النقد الماركسي من القضية السابقة ؟

ج : التفسير المجتزأ ينبع دائما من المنهج القاصر او المحدد. فالتفسير الذي يقف عند حدود التشكيل الجمالي فقط ينبع من فلسفة معينة في الفن والحياة . وهو تفسير شكلي اكاد اقول انه يقصر حتى عن تفسير الشكل نفسه تفسيرا كاملا شاملا وعميقا .... ولا شك كذلك ان التفسير الذي يقف من الفن عند حدود دلالته الاجتماعية فحسب ، او النفسية فحسب ، هو تفسير قاصر كذلك ، بل لا يكاد ينتسب الى النقد الادبي او الفني بقدر ما ينتسب الى علم النفس مثلا او علم الاجتماع . اما التفسير الماركسي ، او بتعبير اصح ، التقييم الماركسي ، فهو محاولة لاحتضان العمل الفني كتعبير جمالي ، وكتعبير انساني اجتماعي كذلك دون فصل ميكانيكي بين التعبيرين . هو تعرف على العمل الفني وكقيمة موضوعية ، كاثر مخلوق ، وكموءثر خلاق ، كجمال وكدلالة في وقت واحد . انا وهو والاخرون . الذات والموضوع والتاريخ معا ، اللحظة والموضوع معا . الانا والنحن في الزمان والمكان المحددين المطلقين في وقت واحد . الهيكل والحركة ، الشكل والمضمون ، الجمال والفعل في نبض واحد ، في نفضة واحدة . »

مناقشات

بقلم : عبدالكريم غلاب

تقييم ملاحظات السيد

احمد نصيف الجنابي

وصلني عدد حزيران (يونيه) من مجلة الاقلام متأخرا ولذلك لم استطع ان اقرأ الملاحظات التي كتبها الاستاذ احمد نصيف الجنابي عن كتابي « دفاع عن فن القول » الا في اخر اب (اغسطس) ومع ذلك احببت الا تفوتني مناقشة هذه الملاحظات لا محاولة لاقناع السيد الملاحظ ، ولكن محاولة لرفع اوهام قد تكون تسربت الى بعض القراء ممن لم يتمكنوا من قراءة الكتاب ، ومكنتهم « الاقلام » من قراءة النقد .

قلما احب ان اقرأ نقدا لكتاب لم اقرأه من قبل ، وان كنت لا انكر ان ما تنشره المجلات عن الكتب ـ تعريفا ونقدا ـ يحمل الكثيرين على ان يقرأوا هذه الكتب . لا اقرأ نقدا لكتاب لم أقرأه من قبل لانني لا ارغب في ان تحتكر رأيي افكار مسبقة عن الكتاب قد يصعب التخلص من تأثيرها خاصة اذا كان الناقد ممن استوعبوا الكتاب ونفذوا الى اعماقه .

وانا اشفق على الذين يحاولون ان يقرأوا « دفاع عن فن القول » بعد المنهج الذي اتبعه الاستاذ الجنابي في نقده لانه ، فيما اعتقد ، لم يكن منصفا ، ولانه حاول ان يفرض مفاهيم خاصة في منهج التأليف . وقد يجوز لناقد كتاب ما كل شيء الا ان يفرض منهجه على المؤلف . والا لما جاز للموءلفين ان يكتبوا كتبهم الا بعد استشارة فنية يسديها لهم النقاد . والسيد الجنابي اجاز لنفسه ان يقسم معالجة القضايا النقدية الى ثلاثة مناهج : منهج يقوم على اساس تقديم النماذج ثم تطبيق القواعد ، ومنهج يقوم على اساس تقديم القواعد ثم تقديم النماذج الجيدة ، والمنهج الثالث يتصف بتقديم قواعد نقدية دون نماذج . وقد استحسن المنهجين الاولين بينما قال عن المنهج الثالث الذي اتبعته : انه قليل الجدوى .. ولا يصلح حتى للحديث عن فرع واحد من فروع النقد الادبي ...

واذا كنت لا اناقشه الحساب فيما اختار من مناهج، او ما فضل منها ، فاني لا ابيح له ان يفرض منهجا معينا على كل من رغب في كتابة كتاب عن جوانب من النقد الادبي . وفي رأيي المنهج الذي يعتمد على تقديم النماذج قبل النظريات او بعدها يتسم بالطابع المدرسي . ومع احترامي للموءلفين العرب والغربيين الذين اشار اليهم فان المنهج الذي اتبعوه قد يصلح في كتب التعليم الثانوي او الجامعي التي تعطى للطلبة كدروس نظرية وتطبيقية ، ولم اضع هذا الكتاب ليكون دروسا مدرسية ، بقدر ما وضعته ليتحدث عن نظريات نقدية ما تساهم في الدفاع عن القيم الادبية التي تتعرض للتنكر في حمى الاتجاه التقني والتكنولوجي من جهة ، وفي حمى التنكر لكل القيم الجمالية في الادب : لغته واساليبه ومضمونه .

من هنا ارى انه من غير المنطق ان يحاول ناقد ما فرض منهج معين اتبعه موءلفون اعجب بهم على الاخرين ، الا اذا اراد منهم ان يكونوا نسخة طبق الاصل مما قرأ من كتب .

ولا اناقشه في طريقة ترتيب فصول الكتاب ، فله اعتباره الذي يختلف عن الاعتبار الذي لجأت اليه وانا اوءلف هذا الكتاب . ولعله لم يقرأ الكتاب ككل ، وانما قرأه كفصول مقطعة فلم يستقم في ذهنه الترابط بين فصول الكتاب . ومهما يكن فالمهم في تقييم الكتب ونقدها هو الافكار والنظريات ، لا طريقة تنسيق الفصول ، التي لن نصل فيها الى اتفاق ، ما دام لكل اعتباره حتى في تنسيق فصول كتاب هي التي تقيم وحدته .

والسيد الجنابي مخلص شديد الاخلاص لمناهج الكتب التي قرأها ولذلك صدم وهو يقرأ كتابا لكاتب لم يكن في مثل اخلاصه لهذه التقاليد . فكيف يجرأ ان يكتب كاتب « دفاع عن فن القول » دون ان يرجع الى المصادر التي رجع اليها السابقون واللاحقون فينقل نظرياتها ويناقش هذه النظريات ثم يدلي برأيه ان كان له رأي بعد ذلك . اعتقد ان الاخلاص بحماس لمنهج ، استهلك حتى عفى عليه الزمان ، اذا كان يلزم السيد الجنابي فلا اقل من ان لا يحاول الزامنا به . قد قلت في مقدمة الكتاب :

« لم اقصد ـ فيما عرضته من اراء وافكار وتجارب ـ الى المناقشة المنطقية ، ولا عدت في الاراء التي استعرضتها الى مصادرها الاصلية مستعينا بالنصوص ، ومشيرا في اسفل كل نص الى الكاتب والكتاب والصفحة والسطر . فليس ما قصدت اليه القيام ببحث اكاديمي تعظم قيمته بكثرة هوامشه وفهرس المصادر التي رجع اليها المؤلف ، ولكني استخدمت اسلوب الرد التلقائي للافكار المتداولة، وناقشتها باسلوب ذاتي ، كما استعرضت الاراء الخاصة وتجاربي الخاصة بنفس الاسلوب » .

وفي رأيي ان منهج الرجوع الى المصادر في كل نظرية لا يفيد القارىء ، الا اذا كان الموءلف يعود في كل رأي الى المصدر الاصلي . معظم الموءلفين يعودون الى النظريات القديمة او ما بقي في اذهانهم منها ، ولا يشيرون اليها الا اذا كانوا يدرسون تطور هذه النظريات كما فعل الدكتور مندور في كتابه « النقد المنهجي عند العرب » و « وكما فعل الدكتور شوقي ضيف في كتابه » الفن ومذاهبه في

الشعر العربي » ، وكما فعل طه ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد عند العرب » وكما فعل زكي مبارك في «النثر الفني» يبقى ان كتب النقد تعتمد على نظريات اصبحت مشهورة. وكان هدفي من الكتاب استعراض بعض هذه النظريات ومحاولة بلورتها في روءيا جديدة ، واغناوءها بارائي الخاصة . على ان النظريات والاراء ليست ملكا لاحد ، ولا احد يستطيع ان يدخل بها في مجال « التحفيظ العقاري » وانما هي نهر تتسع ارجاوءه كلما صبت فيه روافد صافية غنية ثرة .

كم من ناقد كبير لم يزد في نقده على ان اقتبس كثيرا من النظريات منذ عرف نقد الشعر عند ارسطو واغناها بمفاهيم حديثة نابعة من الانتاج الحديث ، ومن قراءاته المتنوعة في مختلف الاداب ، ومن ملاحظاته الذاتية . وكان عليه لكي يميز بين ماله وما لغيره ان يجلس الى مكتبته الحافلة بما قرأ طيلة حياته ليعيد كل فكرة الى اصلها . حتى يقول اخيرا : هذا لي ، وهذا لغيري . وما ذا تكون النتيجة بعد ذلك؟ اذا كانت ثلاثة ارباع آراء كل كاتب ممتاز من غيره كما يقول احد النقاد فما بالك بالدارس الذي لن يكون في مكنته ــ ولا يجدى ذلك نفعا فيما يقدم من نظريات ــ ان يعود الى كل ما كتب الاوائل ليناقشهم الحساب . تلك طريقة يلجأ اليها اصحاب الرسائل الجامعية الذين يختبرهم الممتحنون ليعرفوا مبلغ اطلاعهم وقدرتهم على المناقشة والبحث .

ليس اسهل من ان يعود الباحث الى المصادر يستفتيها ثم يناقشها ليكون معها او ضدها . وليس اسهل من ان اعود الى النصوص من قصصي ورواياتي فيما كتبته عن تجربتي الخاصة لتصدر هذه التجارب في كتاب ضخم بما تملأ به من نصوص واستشهادات . وفي رايي ان اسلوبا كهذا قد تجاوزته الاحداث . وانا افترض ان القراء قد الموا ببعض ما كتب في الموضوع ، ولا اتناوله الا من جانب ما وضعت الكتاب من اجله ، والا من جانب ما يساعدني في الدفاع عن فن القول .

الكتاب كما يدل عنوانه دفاع عن فن القول ضد تيار التنكر للجانب الروحي والفني والعاطفي في الانسان . فكان من الطبيعي ان يبدأ الدفاع بتوضيح جوانب من ازدواجية الانسان: الجوانب التي ترضى منه الفكر والعقل والتطلع المادي ، والجوانب التي ترضى احساسه الفني ومواهبه التعبيرية عن طريق الكلمة والنغم والخطوط والالوان والصوت والنحت .

واذن فحينما تقوم دعوة هنا وهناك للانتقاص من قدر الادب والفنون التعبيرية الاخرى باعتبارها وسائل عتيقة ترضى الخيال اكثر مما ترضى الواقع ، والعصر اليوم عصر التقنيات وعصر الاقتصاد وعصر العلم الذي اصبح يتطاول فيتجاوز الافلاك باحثا عن مستقر للانسان في القمر او الزهرة او المريخ ، حينما تقوم دعوة من هذا النوع للانتقاص من قدر الادب انما تجافي الطبيعة الانسانية وتتنكر للقيم الانسانية وتبرهن عن جهل بقدرة الادب وفنون التعبير الاخرى على خلق الانسان الذي يتجاوز الافلاك خلقا جديدا .

من اجل هذا كتبت فصول « ازدواجية الانسان » و « انفتاح المثقف » و « الادب والثقافة » وغيرها من الفصول التي حسبها الناقد الفاضل بعيدة عن موضوع النقد الادبي بعد ان غفل عن موضوع الكتاب الاساسي رغم ان عنوانه مكتوب بالخط العريض . . .

وقد اوضحت فكرة الكتاب ايضا في المقدمة حينما قلت : « من القيم ما لا يحتاج الى دفاع لانها لم تكتسب صفة « القيمة » الا بعد ان دافعت عن نفسها في وجه تيارات من التحديات على مختلف العصور .

وفي مقدمة هذه القيم الادب .

ولذلك فالدفاع عن هذه القيم لا يعني مواجهة الذين ينكرونها كقيمة فكرية ما تزال تنبض بحياة ، مواجهتهم بالمنطق والحجة لاثبات الذات ، ولكن يعنى محاولة جديدة للتقييم ، قد لا تكون كلها جديدة ، وقد تكون مناسبة لابداء الرأي حول كثير من المشاكل التي اختلف فيها الراي وقد تكون مناسبة للالمام باراء الاخرين ومناقشتها وتوضيح الراي فيها ، وقد تكون مناسبة لطرح التجربة الخاصة امام انظار القراء لتكون موضع مناقشة ومقارنة بتجارب الاخرين ، ولتكون محل قبول فتضيف جديدا ، او عرضة للرفض ، والرفض هو الاخر قد يأتي بجديد .

وهذا هو الذي قصدته من وراء كتابة هذا الدفاع .

ويتساءل السيد الجنابي في نقده للكتاب مثل هذه الاسئلة :

ما المقصود بالتصوير الجميل ؟

وهل الشاعر موكل بابداع الصور الجميلة ؟

ولا ندري ماذا يريد الكاتب الفاضل بالتصوير ؟ ايريد التخييل ام مجرد التشكيل الصوري ؟

ويضيف الى ذلك قوله : « لقد تركنا الكاتب الفاضل في حيرة وفي ابهام لانه اعتمد على مجرد الخطواطر النفسية والافكار الذاتية .. وهي امور غير مسعفة في مثل هذه القضايا النقدية التي تعتمد اساسا على المصادر الاساسية ومثل ذلك حديثه عن غموض الاسلوب .

والواقع انيّ على غير استعداد لان اشرح لناقد الكتاب كثيرا من الاشياء الواضحة التي تحدث عنها كثيرون . كالصورة الشعرية او التصوير الجميل ، ولا ان اجيب عن سوءاله : هل الشاعر موكل بابداع الصور الجميلة ؟ او ان اشرح الفرق بين الغموض واللاوضوح ، لست على استعداد لان اشرح ذلك كما اني لم اكن على استعداد لان اعود **« الى المصادر الاساسية »** في مثل هذه القضايا العادية . وافضل ان يبقى السيد الناقد في حيرة وابهام على ان الجأ الى شرح البديهيات او اعود فيها الى المصادر . . .

من الاساليب التافهة في نقد كتاب او الملاحظة على مقال ابتسار جمل او اقتباس فقرات مقطوعة من سياقها للبرهنة على ان الكتاب عادي او المقال ناقص او الراي

سائد ومسلم . وهذا ما فعله السيد ناقد كتاب دفاع عن فن القول حينما زعم ان كاتب الكتاب يطرح في اكثر الفصول اراء مطروحة من قبل ولم يتجاوز الاراء السائدة والمسلمات النقدية الا في ثلاثة فصول . واستدل على ذلك بهذه العبارات « الشعر فن جميل » « ان الشعر يعتمدعلى الكلمة الجميلة والموسيقى الجميلة والتصوير الجميل » « ان الشاعر لكي يختار الفاظه في حاجة الى ثروة لغوية واسعة والى دقة في الحس اللغوي . »

هدفه من نقل هذه العبارات المتيسرة المقطوعة من سياقها هو الدلالة على ان فصول الكتاب تتضمن اراء سائدة ومسلمات معروفة . فهل لم يجد في فصل «صناعة الشعر» الى هذه الكلمة المسلمة التي لم ترد الا ليشرح المؤلف حظ الجمال في اطار الصنعة ؟ الم يقرأ هذه الفقرة:

« الشعر فن جميل ، وربما كان اكثر جمالا من النثر ولو انه يتمتع بنفس الحرية التي يتمتع بها النثر . وجماله يأتيه من الكلمة الجميلة الموسيقية المعبرة الموحية التي تلمس العاطفة والاذن والقلب ولا تصدمها جميعا . ويأتيه الجمال من انه يوحي ولا يكاد يصرح ، ويجمع الفكرة والصورة في فقرة او سطر او بيت ، ويبتعد قليلا عن جدل الفكر ونقاش المنطق ليستخدم اسلوبا اخر في الاقناع ، لا اقول انه اسلوب العاطفة ، ولكنه اسلوب الشعر وكفى . ويأتيه الجمال من انعدام الحدود امام الصورة التي يقدمها الشاعر ، قد نأخذ لمحة منها من سماء ، وهمسة من ارض ، واطلالة على ماض عريق في الماضوية وتطلع الى مستقبل عميق في المستقبلية . الوان من المشاعر والاحساسات والاوصاف والدلالات والمبادرات الخاصة للشاعر هي التي يستخدمها ليقدم الصورة والفكرة والنموذج » .

هذه الفقرة تعطى صورة عما يريده المؤلف من جمال فن الشعر ولعل الناقد الفاضل لم يهتم لها ، لانها غير منقولة عن مؤلف سابق ، ولم اعد فيها الى مصدر اساس من المصادر الاساسية ...

ثم ان الناقد نسى ان الكتاب كتب دفاعا عن الادب في وجه الذين يحاولون ان يقتالوه حينما لا يوفرون المناخ الجمالي عن طريق الكلمة الجميلة والتعبير الموسيقي الجميل ، والصورة الشاعرية . هل ناقد الكتاب اكتفى بقراءة جملة من هنا وجملة من هناك ليخلص الى ان الكتاب يطرح اراء ومسلمات نقدية ؟ لا اذهب في سوء الظن بالناقد الى هذا الحد .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن موضوع مستقبل الشاعر الذي قال الناقد عنه : انها فكرة مسلمة لان ماتيوارنولد قال : ان مستقبل الشعر لعظيم . او لان ريشارد قالها في مقاله العلم والشعر ... ؟ الم يجد في فصلي « فن الشعر » و « الشعر وتطور الفكر والحضارة. ص ١١٤ - ١٢٦ اي جديد سواء في الفكرة او في طريقة مناقشة الراي ؟ انصح الناقد بان يعود اليهما .

وانتهى الناقد الى ان الجديد في كتاب « دفاع عن فن القول ثلاثة فصول هي :

الادب والالتزام - الالتزام الذاتي - التجربة القصصية » .

وكنت احب ان يخلص الى منهجه الذي دافع عنه في مفتتح نقده فيبرهن بالنصوص عن رأيه في اعتبار هذه الفصول جديدة ...

واحب ان انقل في اخر هذا التعليق فقرات من النقد الذي كتبه الدكتور عبدالهادي التازي عن الكتاب في الملحق الثقافي لجريدة « العلم » عدد ١٦٩ - ١٩ يناير ١٩٧٣

قال : « وقد تجلى لي من خلال القراءة الاولى للكتاب انه بحث اكاديمي ، ولو ان صاحبه تحاشى ، تواضعا ، ان يضفى عليه هذه الصفة ، ولو ان هوامش الكتاب لم يتحمل ارقاما او اشارات لمراجع على نحو ما نجد في البحوث الجامعية ... وان ما زاد في قيمة الكتاب ان صاحبه كان يتحدث على مستوى دولي فهو يضرب المثل بالعلماء والادباء خارج الاطار المغربي ، بل وعلى مختلف اللغات ... وان تنوع الفصول وتسلسلها كذلك وترابطها ليوحي بان الكاتب يضع تخطيطا لما ينشئه . وقد كان القارىء يشعر فعلا عند نهاية الفصل أنه بحاجة الى الفصل الذي يليه . وقد امسيت - وانا احس مرارة اختناق الكتاب العربي - اتمنى لكل نتاج مغربي رفيع ان يترجم الى لغة اخرى حتى يشق طريقه الى العالم الاخر الذي عرف كيف يغزونا من كل باب وكل منفذ .... »

وبعد فاذا كنت اشكر للسيد الجنابي ما بذله من جهد في قراءة الكتاب ونقده فاني لارجو ان يعتبر هذه الملاحظات مناقشة ، لم ارد بها الا تصحيح رأي او تقويم نظرية . ويبقى بعد ذلك احترامي لحرية الراي والتقييم فوق كل اعتبار .

الرباط

المسرحية العراقية وعوامل إزدهارها

اعداد : راضي مهدي السعيد

يشهد العراق ـ كما لم يشهد من قبل ـ نهضة مسرحية تحمل في طياتها تاكيدا جديدا وقناعة راسخة بان إنبعاثا حقيقيا ترتسم ظلاله وتتوضح معالمه يوما بعد يوم في الادب المسرحي العراقي الذي بدأت ومضاته الاولى تلتمع منذ العشرينات وتتوهج اطلالاته المشرقة في منتصف الخمسينات على يد جملة من الكتاب والمسرحيين المواكبين للحركة المسرحية العربية والعالمية بكل ابعادها وتطوراتها السريعة الخطى .

وقد ظهرت في السنوات الاخيرة مسرحيات عراقية يمكن اعتبارها دليلا على تنامي الحركة المسرحية واستوائها .

فهل لكم ان تتحدثوا فيما تجدونه من العوامل الاساسية التي تكون الطريق الامثل والنهج الاكثر ضمانا لازدهار المسرحية العراقية بكل الوانها ونماذجها التي تتخذ الانسان العربي المعاصر موضوعا لها والانسان المتطلع الى حريته وتقدمه مدارا في كل موضع من مواضع هذا العالم ؟ .

جبرا ابراهيم جبرا

١ ـ من الخطأ أن نتصور ان باستطاعة احد ان يخطط لابداع الآخرين مسبقا . الابداع اما ان يوجد او لا يوجد . المهم هو تيسير نشره وعرضه في أفضل شكل ممكن .

٢ ـ أي كاتب يبدأ بكتابة مسرحية ويطرح فكرة مسبقة يعتقد انها « مرغوبة فيها » من قبل الآخرين ، مهما كانوا ، فانه انما يبدأ بكتابة قطعة دعائية ، لا مسرحية حقيقية .

٣ ـ المسرحية الجادة تعتمد الافكار المعمقة . اما الافكار المسطحة ، فهي كالشعارات ، لا تخلق فنا . والافكار المسطحة هي التي لا تتعدى الوانها الاسود والابيض ، ولا تفرق بين ظلال الشخصية الانسانية وتعقيداتها .

٤ ـ تستمد المسرحية جزءا كبيرا من حياتها ، من فكرة الصراع بين الافراد ، والفئات . والمهم في الصراع هو ان يتجسد في افراد لهم وجوه متميزة ووراء وجوههم اعماق متميزة .

٥ ـ دوافع الصراع هي الجزء الاهم من حركة المسرحية . والدوافع لا يمكن ان تكون اولية وحسب . فاذا كانت كذلك ، كانت المسرحية ساذجة ولا تستحق التسمية .

٦ ـ كيف كان شكسبير يختار ابطال مآسيه ، وتاريخياته ؟ لقد صور احداث فترة هامة من تاريخ بلده : لماذا اذن صور كل هؤلاء الملوك والامراء الماكرين ، المتآمرين ، الجلادين ، وهو المعروف بحبه لوطنه ، يتصل ذلك بادراكه للاوجه الكثيرة المتشابكة للفضيلة والرذيلة ، ورؤياه البعيدة للشخصية الانسانية ، وتلافيفها المحجوبة . شكسبير اشد الكتاب الانكليز انكليزية ، ومع هذا فهو كاتب الانسانية بأجمعها . كيف كان له ان يحقق هذا الضديد الهائل لولا هذا التعلق بالاعماق الانسانية نفسها . ؟

٧ ـ المسرح هو مسرح شخصيات ، والفعل المسرحي ينبع من الشخصية . ولن يفلح مسرحي يتصور الفعل قبل الشخصية ، لان اهتمام الانسان العميق انما هو دائما بالانسان ، ولا يأتي الفعل الا كنتيجة حتمية للعوامل الفاعلة في الشخصية الإنسانية .

٨ ـ أيسخلس ، سوفوكليس ، يوربيديس ـ كلهم معنيون بصراع الانسان مع قوة ما ، وهذه القوة قد تكون هي القدر ، أو الآلهة ، او السلطة ، أو المجتمع . هنريك ابسن ينتمي الى هذا التقليد اليوناني . وكذلك برنردشو ، حتى في كوميدياته .

٩ ـ يجب ان يكون الصراع في منطوى الشخصية ، كما هو على السطح منها . المسرحية لا تكتفي بتكرار التجربة السطحية الظاهرة : عليها ان تفضح ما في الدواخل . انها تنزع الاقنعة ، وتميط اللثم ـ اي انها استغوار في دواخل الافراد ، مهما تكن الطبقات التي ينتمون اليها .

١٠ـ هل سيزدهر المسرح العراقي بمجرد ان يقلد اسلوب بريشت ، مثلا ، اوبيترفايس ، أو غيره من مشاهير المسرح المعاصر ؟ بريشت ، مثلا كشكسبير : هائل ، غزير ، مليء بالشعر ، وبعيد جدا عن السذاجة السياسية ، أي أشخاص أوجدهم ، أوسيوجدهم ، المسرح العراقي مدفوعا بفهم كهذا لدوافع النفس المعقدة ؟ أي صراع في سبيل الانسان ـ حريته ، انسانيته ، سموه ؟

١١ـ المسرح العراقي اقرب الى الكوميدية منه الى المأساة . كلما اقترب من الجد ، لسبب ما ، اقترب من السذاجة والسطحية ، الا في حالة نادرة . لماذا ؟ لا شخصية حقيقية ، وبالتالي لا تفكير حقيقيا ، وبخاصة اذا اخذنا بالمبدأ القائل ان سوق الافكار الجاهزة ليس تفكيرا . الافكار يجب ان تنبع من داخل المسرحية نفسها ـ من الشخصية وما ينجم عنها من فعل . ويجب ان يكون فيها ما هو كشف ، وغير متوقع ، ومدهش .

١٢ـ المسرحيون العراقيون ، مؤلفين كانوا ام مخرجين ، يتمتعون بقدرة طيبة على التجديد في الشكل ، ولا يخشون المجازفات الجريئة في الاسلوب . ولكي يبقى النص في معظم الاحيان عاجزا عن ملء هذه الاساليب الجديدة بما تستحقه من معنى دائم القيمة . ولذا نجد أن بعض المسرحيات « المعرقة » ، أو المقتبسة ، أنجح من المسرحيات العراقية الاصيلة ، لانها أشد امتلاء بعناصر المسرحية الحقيقية .

١٣ـ يوسف العاني (في بعض مسرحياته ـ « المفتاح » ، « صورة جديدة » ، « الشريعة » ، وطه سالم (في « طنطل » ، « تراب » ، مدينة تحت الجذر التربيعي ») وعادل كاظم (في « حصار » ، « تموز يقرع الناقوس ») اراهم دائما يقاربون الجيد ، ويكادون يحققون ما يرجوه المرء من المسرح العراقي . ولا ريب ان جودة التمثيل لدى فرقة « المسرح الفني الحديث » التي تقدم مسرحيات يوسف العاني ، فضلا عن براعته هو في تمثيل ادواره ، تعطي مسرحيات يوسف العاني بروزا خاصا ، وتشحنها بمتعة فذة .

١٤ـ التمثيل الجيد (الى جانب الاخراج الجيد بالطبع) ينقذ المسرحية . وأرى أن التمثيل الجيد ، كالاخراج الجيد ، نبحث عنه ولا نجده الا نادرا .

المثل الجيد يجمع بين الموهبة والثقافة ، وحالما نجده ، يتوجب علينا الاهتمام به ، ورعايته ، وارساله الى العواصم التي يزدهر فيها التمثيل . لا ادري كم من الممثلين عندنا شاهدوا مسرحيات جيدة في الخارج . تصور رساما لم يشاهد لوحات الفنانين في العالم ! في خاتمة المطاف ، اذا تحقق النص الجيد ، ولم يتحقق التمثيل الذي يوازيه جودة ، لن تكون حصيلتنا الا الخيبة .

ـ يوسف عبدالمسيح ثروة ـ

أتخذت المسرحيات العراقية الحديثة مسالك اكثر طموحا وتطلعا ، لانها واكبت تطورات العصر وحركاته التقدمية المتنامية ، ولانها شغلت طاقاتها وقدراتها بقضايا شعبنا المحلية والقومية والانسانية ، على هذا المستوى او ذاك . ذلك ان كتاب المسرح ومعظم المهتمين به ، أدركوا ادراكا صافي البصر ، واضح الاتجاه والهدف ، ان



ـ يوسف عبدالمسيح

العمل المسرحي الجاد لابد له ان يكون صورة فنية لواقع اجتماعي محدد السمات والقسمات ، صورة لا تعكس هذا الواقع ، في سلبياته وايجابياته فحسب ـ بل تتطلع الى واقع بديل آخر ، هو واقع المستقبل الذي يمتاز بعطاءات اسخى ، بمثل انبل ، بحياة ثرة المعنى ، تليق بانساننا العربي المعاصر ، الذي طالما عانى من اوضاع شتات نفسي واجتماعي وانساني ، في محيط تكالبت عليه عوامل التخلف والتجزئة والتمزق ، حتى كادت تأتي على منجزاته الحضارية . ومن أجل المستقبل الافضل ، من أجل ان يتبوأ انساننا مكانته ، في مجالات الحياة المثلى ، لا مناص للمسرح بكل فعالياته ان يكون حاضرا حضورا وجدانيا وفنيا وادبيا ، في الساحة الواقعية ، لا يتخلف عنها ، لا يبخل عليها بكل انجازاته ، منطلقا من مصلحة الشعب وقضاياه ومشاكله ، متبنيا طموحاته وتطلعاته ، مصارعا معه ، كتفا لكتف ، كل المثبطات والعوائق التي تقف حجر عثرة دون تقدمه وازدهاره وتفتحه على الحضارة الانسانية العالمية ، في شتى مناحيها ومختلف اوجه تطورها .

ان هذه الملازمة الحية للشعب ـ في حياته اليومية ومشاعره ومشكلاته ـ لا تعني ابدا ابتذال العمل المسرحي وتسطيحه ، وتدنيه الى مستويات جافة ، مقننة ، وانما تعني التزامه بحرية الفن الاصيل ، وقضايا المجتمع معا ، وهذه الجدلية التي تربط الفن بمصير الشعب هي سر عظمة الفن المسرحي ومعينه الذي لا ينضب . ذلك ان صراعنا المصيري الذي نخوضه الآن بكل ابعاده ، يمكن ان يكون قوة دفع جبارة لمسرحنا المترعرع ، الناشيء ، الذي يشق طريقه بجدارة نحو آفاق جديدة وآمال جديدة ، ليكون هذا المسرح جديرا بالرسالة الملقاة على عاتقه ، على عظم أهميتها وبالغ خطورتها . وهو في الخندق والمصنع والشارع والبيت وفي كل مرفق من مرافق الحياة مكانا وزمانا . ومن هنا ، فان موضوع المسرح الرئيس لابد ان يكون انساننا المعاصر . ان روح المعاصرة لا يمكن ان تثمر فنيا وادبيا وفكريا ، اذا لم تكن مناهج عملنا المسرحي

واضحة ، متكاملة . ولما كان كل منهج تقدمي فني صحيح هو (خلاصة المبادىء الايديولوجية والجماليه للتعرف على الحياة والتعبير عنها ، تلك المبادىء المشروطة تأريخيا ، والتي تزداد غنى بالممارسة الخلاقة) فان ذلك يعني ، في المجال المسرحي ، الالتزام الواعي بالجذور الاجتماعية لكل عمل فني مطروح ومعالجته معالجة جمالية ، في ظروف تأريخية معينة ، وتبريز الممارسة الفنية تبريزا خاصا ، لكي تتضافر على العمل المسرحي عوامل النجاح والتقدم ، وهذه امور لا يمكن تحقيقها وانجازها ، على عجل ، لانها تتطلب وقتا وجهدا واخلاصا . وطالما كان مسرحنا يستطيع توفير كل هذه المتطلبات والمقتضيات فحري به ان يكون جديرا بثقة جمهوره . وهذا ما نشاهد بعض مظاهره الآن ، ونحن في بدء الطريق واول الشوط .

ومن هنا كانت مسؤولية العمل المسرحي ، تأليفا واخراجا وتمثيلا ونقدا ، مسؤولية متنامية ، يشتد ثقلها مع كل خطوة نخطوها الى امام . وهذه الاعباء غير الهنية ، لا يمكن ان تثمر ثمارها المرجوة ، اذا قنع المسرحيون بالهواية العابرة ، وقنع الجمهور بالمتعة الوقتية . وارتضى الفن بالتأثير الظاهري ، وتلك امور يمكن ان تكون منزلقات مخطرة لو لم نتداركها قبل ان تهوي بنا الى هاويتها. ولذلك ، لا مناص لمسرحنا ان يكون جادا ، ولا مفر لمسرحيينا ان يكونوا ممتهنين ، متفرغين لاعمالهم الفنية ، وفق ايديولوجية ثورية صادقة ، ترصد الظواهر الاجتماعية رصدا أمينا ، فنيا ومبدأيا ، تلحظ التيارات الرئيسة في تلك الظواهر ، فتحتضن منهاما هو تقدمي فعال ، وتقف في وجه كل ما هو متخلف متدن ، بوعي وامانة واخلاص ، وتتمسك بجمالية الفن تمسكا سليما ، رصينا ، وتنميها . مدركة ان تأريخية العمل الفني تعني التوسع المطرد في كل مجالات الفن وأصوله ومساراته ، وصولا الى صيغة متطورة ، وتحفيز كل الطاقات الجديدة والمتمرسة ، تقدمها ، تجلوها ، تصقلها تأخذ بنظر الاعتبار جميع الاحتمالات الفنية والادبية ، على ضوء نظرية علمية تقدمية ، تسعى لتثبيت اسس فن مسرحي يتجاوب ومطامح شعبنا في سعيه نحو عالم فيه الفن قمة فعاليات الانسان جمالا واصالة واثارة ، فيه الفن هندسة روحية ، لها شأن لا يرقى اليه شأن آخر.

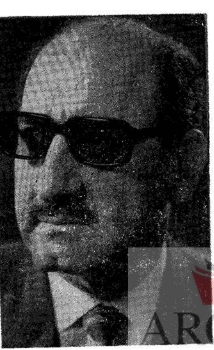
يوسـف العـاني

كثر الحديث في الآونة الاخيرة عن النص المسرحي العراقي وقدرته ومستواه ، أو وجوده أو عدم وجوده ، وامتناع الفرق المسرحية عن تقديم النصوص « الجيدة » وتكالبها على غير « الجيدة » وطال النقاش وقال كل مسرحي ما عنده من خلال وجهة نظره ، وكان اللقاءان مع السيد شفيق الكمالي والتداول حول شؤون المسرح محفزا لهذا الحديث أو ذاك .

والحديث هذا وكثرته دلالة عافية ، ومبعث اخلاص لمستقبل مسرحنا العراقي والبحث عن كل ما يغنيه ويدفعه نحن الاحسن ...
أقول هذا وارجو الا يأخذ الحديث عن « المسرحية العراقية » ما اخذته احاديث أخرى ، تارة عن التعريق والاخرى عن الاقتباس وثالثة عن الفصحى او العامية وكأن المسرح ومشكلاته وتأريخه وحاضره ومستقبله متوقف على هذه الامور ـ التي اعتبرها ، انا جانبية وليست اساسية ...

صحيح ان المسرحية العراقية هي اللبنة الاولى لمسرح عراقي ، وهي كما قيل عنها « مادة المسرح الخام » وصحيح ان مسرحنا العراقي لا تكتمل سماته القومية بدون النص العراقي النابع من تراث أو واقع هذا الشعب والمنبعث من العديد من أحداثه التاريخية ، ماضيا وحاضرا .. مع مواكبته ركب التطور في العالم والتطلعات الجديدة الكثيرة التي يحاولها المسرحيون في بلدان سبقتنا بمراحل كثيرة في هذا المجال ..

ولكن .. هل علينا ان نطالب الكاتب المسرحي مطالبتنا للكتاب المسرحيين في اوربا مثلا ؟ هل نحاسبهم كما نحاسب كتابنا الذين لم يسبق على تعرفهم بتراث العالم المسرحي الا عشرات من السنين ؟



يوسف العـاني

ليس لدينا تراث مسرحي هذه حقيقة يجب ان نعيها ولو كان لدينا هذا التراث لاختلف الامر اختلافا كبيرا ولاصبح تتبع وتطور ومتابعة كل التيارات الجديدة وتأثيرها أو تأثرنا بها مع الحفاظ على روح التراث ـ تراثنا ـ كمحاسبتنا اليوم للشعراء المجددين وللشعراء الكلاسيكيين كذلك ، ولاختلف الحديث وأخذ منحى أخر كما قلت .

بداياتنا الاولى كانت شأن اي بلد اخر ، مجرد اقتباس أو تقليد سافر لمجرد ان تشبع هوايات بعض محبي هذا الفن .. وحتى المسرحيات المؤلفة .. كتبت بدوافع ذاتية .. ولاقل كلون من التعبير الاجتماعي او الوطني ... وتوقف الامر عند هذا الحد .. الكاتب اذا كتب او لم يكتب لا قيمة لذلك لان المسرح بحد ذاته ليس بحاجه الى مادة مسرحية !! هناك فرق تزور العراق فيتصرف منها المسرحيون مايشاءون ، وهناك مسرحيات مترجمة ترجمة تتلاءم ومشاعر المشاهدين الفاترة سواء للبكاء أو للضحك !!

وظل الامر رهين انتعاش المسرح هنا لتنتعش رغبات بعض الادباء الشباب هناك فينفسوا عن احاسيسهم بشكل « تمثيلي » عسى ان تجد هذه المحاولة حظها الى المسرح وهكذا ...

لم يخلق عندنا المسرح المحترف . واعني الاحتراف الكامل لكل عناصره .. ابتداء من الكاتب وانتهاء بالمخرج .. محاولات بين حين واخر .. الكل هواة يعيشون من « صنعته » ليفرغوا هوايتهم بعد ذلك في المسرح ..

والكاتب المسرحي .. اين هو ؟ راح هو الاخر يعيش دوامة الممارسة الفعلية ، فلا عجب اذن حين تحدد فعلا ان الجاميع المسرحية التي ظلت نشطة وممارسة لعملها قد ساعدت هي بدورها على دفع كتابها المسرحيين للممارسة الفعلية وعلى نطاق اوسع من غيرهم لان عملية الكتابة اصبحت جزء من العملية الفنية كلها ، بل جزء من الوجه الكفاحي والنضالي للفرقة المسرحية خلال فترة الخمسينات وما قبلها بسنوات .

واليوم .. ونحن في عام ١٩٧٣ نقف او نجتمع لنناقش موقع المسرحية العراقية ، في ادبنا المسرحي ، وفي مسرحنا .. وهـذا التساؤل يحمل كل مقومات الحق معه اذا ما تنبهنا اولا واخيرا الى اننا مازلنا في مرحلة النضج وفي مرحلة التكوين الطبيعي ..

فلا غرابة اذن اذا ما اكتفى كاتب مسرحي من تقديم مسرحية جيدة واحدة في عام واحد أو خلال أكثر من عام .. ولا ضير في ان بعض المسرحيات تكتب كعمل ادبي ، وان مخرجين يتعاونون مع كتابها لتطويع النص للمسرح .. ومع هذه المحاولة وتلك لابد من توفر عوامل اخرى جديرة بالاهتمام :

١ ــ الحركة المسرحية برمتها بحاجة الى دراسة مستمرة واهتمام كبير بها على الصعيدين الرسمي ، والفني ، واعني بالفني ، فناني المسرح انفسهم ، لابد من دراسة مجمعة لكل مقومات تطوير وتعميـق حركتنا المسرحية دون ان نعزل عاملا من عوامل تكاملها عن بعض .. فبقدر ما يرتفع مستوى النص المسرحي ويرتفع مستوى الاخراج والتمثيل ، وبقدر ما تتم العناية الصادقة والواعية لكسب اكبر عدد من جمهور المسرح ، اقول بقدر ما تتوفر هذه العوامل يصبح مؤشر تقدم الحركة المسرحية ميالا الى الامام حاملا معه كل عناصر البنـاء الحقة نحو الاحسن ..

مثال ــ نص مسرحي يتطلب انتاجه مبلغا كبيرا من المال وهو نص جيد .. ويحتاج الى عناصر فنية قديرة .. اذن لابد من توفـير عوامل انجاح هذا العمل ، وانجاحه يعني انجاح الفرقة ، والفرقة لا بد وان توفر هي ذاتها تكاليف الانتاج .. وخسارتها يعني توقف الفرقة عن العمل ــ هذا طبعا بالنسبة للفرق الاهليـة . ويأتي موضوع الجمهور ، لابد من ايجاد وسائل تغري الجمهور لمشاهدة العرض المسرحي ، لان الغرض ليس تقديم النص المسرحي لمجرد التقديم وكفى .. المسرح للجمهور .. اذن لابد من دعم كامل ــ كما سبق واثير هذا الموضوع في ندوة المسرحيين ــ لا ضير اطلاقا اذا ما وقفـت الفرقة من انها في مأمن من التوقف اذا ما خسرت ماديا لاضير من توفير عروض لنقابات العمال ، وللطلبـة ولقطاعات كبيرة من الجماهير .. وفي اكثر من مكان ــ هذا اذا توفرت المسارح طبعا ــ لا ضير في ان توفر كل ذلك لكي توصل المسرحية بالتالي لاكبر عدد من المشاهدين، اي انها توصل تجربة عراقية صحيحة ..

٢ ــ لابد من توفير وسائل عديدة للتعريف بالاعمال المسرحية.. الصحف .. الاذاعة .. التلفزيون .. ومن الضروري جدا اعادة النظر في اجور الاعلان التلفزيوني للاعمال المسرحية .. بل ان الامر لابد وان يكون مجانا .

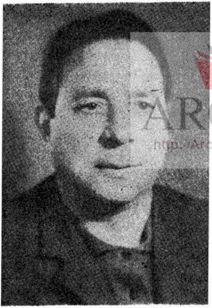
٣ ــ النقد الفني الذي يتوفر بجدية على ايجاد العـلاقة الحميمة بين الاعمال المسرحية العراقية الجيدة وبين الجمهور ، بل ان الامر لابد وان يتعدى الى عقد ندوات .. ــ واذكر مرة ان جمعية الفنانين التشكيليين اقامت ندوة لمناقشة مسرحية « الشريعة » .. وقد اقترحت اكثر من مرة مناقشة المسرحية بعد العرض الاول وقد حاولنا مرة فلم نستطع جمع النقاد وبعض الصحفيين في ذلك اليوم .

٤ ــ لابد من توثيق العلاقات بين الفرق المسرحية العراقية والفرق المسرحية العربية الجيدة .. بتبادل عرض اعمالها .. وهذه مهمة ليست صعبة مادامت لدينا اتفاقيات ثقافية يمكن تطويعهـا بالشكل الذي يفسح المجال لمشاهدة اعمال اشقائنا بل اعمال الكثير من المسرحيات في العالم .. ومثل هذه اللقاءات تتيح للكتاب مشاهدة أعمالهم هم بعيدون عنها الا من خلال سطور الكتب وهذا ما لا يمكن ان يحقق الرؤية الكاملة او الصحيحة ..

٥ ــ لا يمكن للكاتب المسرحي ان يطالب بكتابة مواضيع غريبة أو بعيدة عنه . اننا نعيش اليوم مرحلة تحول اساسي لا يمكن لمن لا يعي مقوماته او اسسه او حتى جدواه من أن يعبر عنه من خلال مسرحية يكتبها ، لابد من ، وضوح رؤية للكاتب المسرحي ، واعتقد ان العديد بل معظم كتابنا يتمتعون بهذه الرؤيـة لكنهم بحاجـة الى قدرة وكفاءة للتعبير عنها بالشكل الجيد ..

٦ ــ احجام عدد من القصاصين الجيدين من الكتابة للمسرح وهذه ظاهرة غريبة، اذ ان معظم القصاصين المعروفين لهم محاولاتهم الجيدة والجادة للمسرح واظن ان المسرحيين مطالبون بدعوة العديد من كتاب القصة عندنا للاقتراب من المسرح دون خوف او تردد ..

هذه ملاحظات ربما استحقت كل ملاحظة منها شرحا أطول وتفصيلا اكثر ارجو ان يتولاه من يراه ضروريا فتلك مسألة تهمنا جميعـا نحن كتاب المسرح ..



جعفر السعدي

جعفر عمران السعدي

الذي أفهمه من كلمة (يواكب) انها تعني السير مع النهج أو اتباعه بعد أن يكون الكاتب المسرحي قد استوعب كل متطلبات وشروط الكتابة المسرحية وتحسس مقوماتها وهي ما عليه من تعقيدات ومتطلبات قاسية ، والذي أعنيه هنا بكلمة تحسس ليس فقط ان يفهم الكاتب المسرحي ، أو ان يستظهر عن ظهر قلب الاسس الكلاسيكية لكتابة

المسرحية ، وانما ان يكون له الحس المرهف والمعرفة العملية لما يصلح ومالا يصلح له . وما يؤثر في الجمهور ، ومالا يؤثر . بل وكيف يؤثر فيه . بل وكيف يضع في اطار محدود من الصفحات كل ما يريد ان يطرحه الاديب من افكار قد تضيق بها المجلدات .

فمن البديهي ان الكتابة للمسرح لا تشبه بأي حال من الاحوال الكتابة في القصة . كما يتوهم بعض ادبائنا المحترمين .

نعود الى ما بدانا به وهو سؤالكم عن النهضة المسرحية في العراق (وظهور كتاب (يواكبون) الحركة المسرحية سواء منها العربية والعالمية) وهذا ما أشك بوجوده . فالذي اعتقده شخصيا أنه لا يوجد في العراق الآن كاتب مسرحي ـ بكل ما تعنيه هذه الصفة من معنى ـ واكب الحركة المسرحية ، أو أستطاع أن ينجح في الكتابة للمسرح . والسبب واضح وبين . فالمسرح جديد على الادب العربي ـ لاجدال في ذلك ـ وخاصة على الاديب العراقي . فقد شوهدت المسرحية ـ ومن قبل الخاصة فقط ـ في العشرينات من القرن العشرين . وكانت أول أمرها وسيلة من وسائل جمع المال لبعض المؤسسات الخيرية او السياسية ، هذه هي البداية وهي حديثة جدا بالقياس الزمني ولا تشكل قاعدة يمكن الارتكاز عليها في الادب ، والالمام بكتابة المسرحية يتطلب مقدرة تستند على الخبرة الطويلة والتقاليد الموروثة والمواكبة المستمرة والملاحظة الدقيقة وهذه كلها كانت معدومة ولما تزل . فليس هنالك مسرح بالمعنى الصحيح في العراق ولحد اللحظة . أما المسرحيات التي تعرض الان بين الفينة والفينة هنا وهناك على منصات سميت اعتباطا (مسرح) فينقصها الكثير من سمات المسرحية وكذلك خشبة المسرح فانها مفتقرة الى أبسط المعدات الميكانيكية لافقر مسرح في اي بلد أخر حتى قاعة الجلوس التي يفترض فيها الراحة والهدوء لجمهور المتفرجين لاتزال بدائية ومزعجة. هذا من جهة ومن جهة اخرى فأن بغداد وهي عاصمة القطر الجميلة لم تشهد لحد الان مسرحا نظاميا فكيف بالمسرحية . ناهيك بالمدن العراقية الاخرى .

ينشأ الطفل في البلدان المتقدمة وهو يرافق امه او معلمه الى المسارح المختصة بالاطفال ، ثم يقرا المسرحية في المدرسة ويناقشها بل ويشترك في تمثيلها وتقديمها في مدرسته بمساعدة معلمته . ثم يواصل مشاهداته المسرحية كلما تقدم به العمر فهو يعثر بالمسرح في كل ركن من اركان مدينته ولذلك ينشأ المواطن والمسرح وحب المسرح متغلغل في كيانه لا يستغني عنه كلما يتخذ منه الوسيلة الناجحة في تثقيف نفسه ولذلك نراه عندما يتوجه للكتابة للمسرح ملما بكل متطلبات المسرحية سواء منها الموضوعية والتقنية فأين هذا من الكاتب العراقي الذي لايزال يتخبط في موضوعه لا يدري أين هو من المسرحية وكيف يخرج بها على جمهوره .

قرأت الكثير من المسرحيات العراقية بحكم كوني رئيس فرقة مسرحية ومخرجا لها واشهد انه كانت هناك بعض المسرحيات التي تحمل بين فصولها معالم تنبىء بالخير من حيث موضوعاتها ولكن لاتزال ينقصها الكثير من متطلبات المسرح والمسرحية ومقوماتها ولا أريد أن أدخل بالتفاصيل في ذلك ولكن أريد ان أقول

انني قرأت الكثير والكثير ـ لانني بحاجة لمثل هذه القراءة علني أجد بذلك بغيتي لتسيير الفرقة ـ ولكنني لم أجد الا النادر من تلك المسرحيات التي تصلح للعرض على المسرح ، وحتى هذه النوادر كانت تتطلب الكثير من الشطب والتبديل والتعديل لتكون صالحة . وهذا بديهي للاسباب التي قدمتها سابقا .

في رأيي أن الطريق الامثل والاكثر ضمانا لخلق كتاب مسرحيين عراقيين هو أن يدخل المسرح ودراسة المسرحية مناهج الدراسة سواء كانت الابتدائية أو الثانوية أو مرحلة الجامعة . كما هو الحال في الاقطار المتقدمة . وأن نبني في كل زاوية من أنحاء القطر مسرحا نظاميا وليس قاعة اجتماعات أو محاضرات أو عقد قران . وان تكون هناك فرقة تمثيلية لكل مسرح من هذه المسارح تصرف عليه الدولة كما تصرف على اهم المرافق الاجتماعية الضرورية . فليس هناك ضرورة أهم من المسرح لبلدنا النامي ، وتقدم على هذه المسارح مختلف المسرحيات العالمية والعربية بل وحتى العراقية وبذلك نخلق مجال الخبرة لدى المؤلف العراقي والممثل العراقي بل وحتى الجمهور العراقي.

شهريات الأقلام

اعداد وترجمة : نضال المهداوي

انكلترا

رويال كودت « فوق » و « تحت »

منذ زمن قديم ومسرح « رويال كودت » يتمتع بسمعة احتلال الصدارة في عالم تقديم الدراما الانكليزية المعاصرة اذ قدم على خشبة المسرح ولاول مرة كثيرا من مسرحيات جون اوسبورن ، ارنولد ويسكر ، ادوارد بوند ، ديفيد ستورى وبقية الدراميين البارزين الاخرين. وقبل بضع سنوات افتتحت ساحة مسرحية اخرى في بناية هذا المسرح سميت بـ (المسرح الفوقي) وهذا المسرح خاص بعرض مسرحيات الكتاب الناشئين الذين هم في اول الطريق . ولم تمض فترة وجيزة على قيام المسرحين بتقديم عرضين في آن واحد : العرض الذي قدمه المسرح الرئيس هو المسرحية الجديدة للكاتب القدير جون اوسبورن ـ الشعور بالعزلة ـ اما المسرح الفوقي ـ فقد قدم مسرحية ـ الملاكين ـ للكاتبة الشابة كيرل جيرجيل التي بدأت باستعراض قواها الادبية لاول مرة في عالم الدراما المسرحية . ومسرحية كيرل جيرجيل تنتقد وتفضح بسخط وبشدة المجتمع الانكليزي المعاصر كما فعل قبل خمسة عشر عاما جون اوسبورن في مسرحياته الاولى التي قدمت آنذاك في نفس هذا المسرح . ومسرحية اوسبورن الجديدة هذه رغم اتسامها بطابع انتقادي الا ان هذا النقد يفتقر الى القوة والشدة . وصفها النقاد بانها تشير الى التدهور الفكري والفني للكاتب ، فسلسلة القباحات البذيئة غير المترابطة والانصبابات الصفراوية مباشرة على المتفرج من قبل شخصيات المسرحية التي تخلو من كل وظيفة دراماتيكية او صفة مسرحية او حتى رسم معين فالكاتب اطلق على شخصياته المسميات : ولد . بنت . السيدة العجوز . الرجل الثاني .. وهكذا . انه من الصعب اطلاق اسم مسرحية عليها . اما الممثلون فانهم ابدوا براعة فائقة واثبتوا ان الخبرة المحنكة في العطاء، تستطيع ان تجعل المتفرج يصغي الى المسرح حتى لو تلي عليه دليل التلفون . ورغم بعض اللهجات النقدية الا ان الاراء اجمعت على ان هذا المسرح سيكون واحدا من كنوز المسارح الانكليزية . وخلافا لمسرحية اوسبورن التي تفتقر الى الفكرة او البناء الدرامي فان محاولة جيرجيل المسرحية قد جاءت اظهارا لمقدرتها على تشييد الاحداث وتجسيد الافكار الخاصة باسلوب حي . ان الكاتبة تتبحر في مختلف مظاهر « غريزة التملك » التي تنهش الروح البشرية وتفسد الحياة الانسانية . اشخاص المسرحية زوجان متقدمان في السن بيل وميريون ، كل واحد منهم منهمك باعماله الخاصة فالزوج يبيع اللحم في دكانه وزوجته تحتكر المتاجرة في البيوت القديمة ، وغريزة التملك هذه تعم العلاقات الانسانية اذ ان الطفل الذي يريدان تبنيه هو بنظرهما ـ سلعة ـ كذلك . ومن اجل تأكيد حقهما في امتلاك هذه السلعة يلجأن الى خداع بعضهما وخداع الاخرين بنفس الوقت ثم يقومان بتدبير جريمة قتل وحرق . الشخصية الوحيدة التي لا تمتلك نزعة التملك هذه تقتل في النهاية عند محاولتها انقاذ الطفل من الحريق الذي شب في البيت بتدبير من ميريون . بالرغم من دراماتيكية المحتوى الا ان المسرحية لا تخلو من مشاهد ساخرة وحتى ان بعض المبالغة الفنية الساخرة تذكر بـ ديكينز . وصفت المسرحية بانها تقليدية مكينة متميزة وبنفس الوقت رغبة وسعي للتجديد . ان محاولة اوسبورن في قطع العلاقة نهائيا مع ـ التقليدية ـ لا تضفي على مسرحيته صفة المعاصرة في نفس الوقت فان تقليدية ـ الملاكين ـ لا تمنع كونها مسرحية معاصرة سواء بالمحتوى ام باسلوب التعبير .

هنغاريا

١ ـ مسرحة رواية

لم ينته عام بعد على صدور رواية تيبود ديري ـ ريبورتاج وهمي عن احد مهرجانات بوب الاميركية ـ والصحافة الهنغارية مستمرة في تقديم وعرض النقود الخاصة عنها مثمنة اياها كظاهرة قيمة في عالم الادب الهنغاري المعاصر . كان اساس فكرة الرواية الاحداث الحقيقية لمهرجان بوب ـ موسيقى في كاليفورنيا في ديكابر ١٩٦٩ . التقى في هذا المهرجان ٣٠٠ ألف شاب من اميركا والدول الاخرى . وفحوى الرواية يمكن اختصاره كما يلي : جوزيف الاتي من هنغاريا عام ١٩٥٦ مع زوجته ايستر الى اميركا ينطلق نحو المهرجان معتقدا انه سيلقى ايستر التي تركته قبل فترة قليلة من انعقاده وفي متاهات البحث عنها يلتقي جوزيف بمختلف انواع الناس ويضيع في رهبة ما يراه ... المهرجان عند ديري رمز للشوءم والمتاهة والوحدة التي لا مناص منها ـ بالنسبة للبطل ـ . ان اوهام جوزيف بالحرية الشخصية قد انهارت وجعل الكاتب بطله يتذكر دائما كل ما جرى له في ارض الوطن مشيرا الى التضاد القائم بين عالمين والى مأساة الانسان الذي لم يجد بعد مكانه في هذا العالم . وقد التفت اخيرا الى رواية تيبور ديري مخرج المسرح البودابستي (فيكسيخاز) ، لاسلو مارتون ، فاستطاع ان يقدم مسرحية موسيقية تطابق جوهر ومسحة الرواية .

٢ ـ خمسة قرون على تأسيس دار الطباعة القومية

قبل ٥٠٠ عام اثناء حكم ماتياشا ـ احد اكرم انصار فن عصر البعث الهنغاري كان قد ألف في بوديه اول تاريخ عن هنغاريا صيغ على نمط اسفار القرون الوسطى ـ رواية خونكا رورروم ـ أو ـ الرواية البودايسكايا ـ التي كانت الانطلاقة الاولى لدار الطباعة الهنغارية ، وهذه المناسبة اصبحت عيدا في عالم الحياة الثقافية للشعب الهنغاري فاقيم معرض كبير خاص بتاريخ، وتطور دار الطباعة الهنغارية وعرض في المتحف القومي في احدى واجهاته نسخة طبق الاصل لمطبوعات رواية خونكا رورروم اصدرتها دار النشر كيليكون وحازت على جائزة موءتمر احسن تصميم فني كتابي . وفي المعرض القومي وقاعة العروض عرضت اعمال اساتذة التصميم الكتابي كـ : لا يوش ليندل ـ الحائز على جائزة كاشون و ـ كويتينبرغ وتيبور سانتو الحائز على جائزة مونكاج. ثم اقيمت في هذا الاسبوع لقاءات وامسيات ادبية كثيرة التقى فيها الكتاب مع القراء .

بلغاريا

عيد ثقافي

الايام التقليدية الثقافية تحولت الى عيد للفن القومي فقد جرى في سليفينه موءتمر خاص بمناسبة مرور ٥٠ عاما على الانتفاضة المعادية للفاشية التي حدثت في ايلول ١٩٢٣ . في التقارير التي تليت بالموءتمر نوقش موضوع مدى انعكاس الانتفاضة في الادب البلغاري وعلى الاخص في نتاجات : هيوميليفا ـ أكسن رازتسفيتنيكوفا ـ انطون ستراشيميروفا ـ نيكولي فورنا وجيفا .

كما واحتفل بمناسبة مرور ٨٠ عاما على ميلاد الشاعرة البلغارية السليفينية ايليزابيث باكريانا وجاء للتهنئة بالمناسبة عديد من القادة الحكوميين وشخصيات فنية وادبية . ومنحت في المهرجان جائزة الشاعر الثوري ـ دوبري جبنتولوفا للفنان النحات ستيفان بيجوف الذي انجز نصب المحارب الاسطوري البلغاري خاجي ديمتري . وتضمن المهرجان كذلك عرضا للفيلم الجديد « ماندولين » ولقاءات شعرية للشباب ومعرضا للرسام سيراك سكيتنيك الذي سيحتفل بعيد ميلاده التسعين وعروضا راقصة للباليه والرقص الشعبي وعرضا مسرحيا لمسرحية و . بلينتسدورف « المعاناة الجديدة للشاب ف » .

اميركـــا

١ ـ امسية في فيزانتي

التت الصحافة بحماس وتقدير على رواية الكاتب الاميركي ايرفين شو ـ امسية في فيزانتي ـ بطل الرواية مثقف اميركي معاصر ومخـــرج سينمي معروف وكاتب سيناريو جاء الى ـ كان ـ للاشتراك في المهرجان السينمى . يلتقي بصحفية شابة تؤمن بالمجون والبراغماتية وهي في الرواية تمثل الشباب المعاصر . يتفهم الكاتب حياته الخاصة والابداعية بروح نقدية ولكنه بعد ان يترك تخيلاته السابقة ولا يتقبل البراغماتية المعاصرة يجد نفسه عاجزا عن اتخاذ خطوة حاسمة فينهي سنياريوه الجديد بغموض وابهام . كذلك يصيبه الفشل في حياته الشخصيـــة فيضيع زوجته وعشيقته . لقد حاز شو على السمعة المكينة لكونـه استاذا في الواقعية التي تعكس اعماق تطور الحياة الاميركية . وقـد استطاع ان يرسم النموذج الجيد للمثقف الاميركي المعاصر بكل ميزاته الخاصة القوية والضعيفة . وصفت الرواية بانها كتاب انساني حزين، كتب ببراعة وهو ينقل نتانة المسلخ اللذي نعيش كلنا فيه .

٢ ـ ماذا يعني : ـ « اف . تي . اي »

اطلق فرينسن باركر على فيلمه الوثائقي الجديد هذا الاصطلاح المختصـر : ـ F.T.A وهو يضع امام المشاهد اربعة احتمالات لفك هذه الرموز : الاول (حيادي) وهو : جمعية مسرحية مستقلة واسم لمنظمة تقدمية قامت قبل ايام بارسال مجموعة من الشخصيات المسرحية الاميركية الى القواعد العسكرية الاميركية في المحيط الهادي . يترأس هذه المجموعة الممثلة جين فوندا ودونالد سازيرليند . كما رافقت الفرقة فرقة مصورين خاصة بتسجيل الحفلات التي سيقدمها الفنانون على شريط خاص كما ستصور اللقاءات التي سيقيمونها مع الجنـــود والتي ستتلى فيها بيانات سياسية خاصة في جزر هاواي واوكيناوا والفيليبين والتي ستكرس ضد وجود القوات المسلحة الاميركية هناك .

الاحتمال الثاني لفك الرمز هو (شاعري) : ـ فوكستروت ـ تانغو ـ الفا ـ وهذا هو اسم اغنية عصرية جديدة تقدمها الفرقـــة المذكورة خلال حفلاتها التي تقيمها للجنود .

الاحتمال الثالث والرابع يعكسان بصورة مباشرة علاقة مؤلفي الفيلم مع الموضوع المختار : فهو يتحدث صراحة من الاتجاهات المناهضة للعسكرية ـ (اوقفوا الجيش) . هذا الثالث اما الرابع فيمكن التعبير عنه بما يفهم ب : (ابصقوا على الجيش) . ان فيلم باركر نتـــاج فني جريء موهوب وبغض النظر عن اي من الاحتمالات سيطابق العنوان ففي الفيلم يكتب نقاد لا يحاولون فضح مساوي القدم العدوانية فقط بل وفي كناياتهم احتجاج ضد هذه المساوي. ان الفيلم يصور مظاهرة خارج حدود اميركا ويعكس بطولة شخصية ابداها المساهمون فيه :

٣ ـ ازيموف ـ ميكر ـ

دار النشر « كولانتس » اصدرت مؤلفا يتضمن ٢٧ قصة علمية خيالية غير معروفة على نطاق واسع ل : ايزيك ازيموف وهو واحد من احسن الكتاب في هذا المجال . هكذا يقول النقاد الاميركيون . ولا يضم المؤلف مختارات متناثرة لمراحل مختلفة من ١٩٢٨ـ١٩٤٨ فقط بـل وتاريخ سيرة حياة وبيبولوغرافية ممتعة اكثر من القصص نفسها . يبتدىء الكتاب بثاني قصة كتبها ايزيك ازيموف لان الاولى كـانت قد فقدت . والقصة باعتراف الكاتب لا توصف بالكمال . اما الكتاب فيشد القارىء اليه شيئا فشيئا

فرنســـا

١ ـ هذا هنري ترويا

الكتابة الجديدة لهنري ترويا ـ انابريدابل ـ اصبح الحـــدث الادبي الكبير في الحياة الادبية الفرنسية . الكاتب مؤلف لعديد من القصص والروايات التاريخية . ويعتبر هذا الاديب في فرنسا من الذين يتبعون الاسلوب ـ التقليدي ـ في كتاباته وعلى سؤال مراسل صحيفة ـ مكازين ليترر ـ كانت صيغته : باي شكل يمكن للكاتب ان يحافظ على الجو التقليدي في كتاباته وبنفس الوقت لا يتخلف عن مطاليب ومشاكل العصر ؟ اجاب ترويا: انه يعتقد ان التفريق بين رواية تقليدية ورواية غير تقليدية امر تافه ولا يحمل اي معنى . انه لا يمكن ان يبقى الانسان ـ تقليديا ـ حتى النهاية لانه لا يمكن الابتعاد عن تأثير العصر الذي نعيش فيه . ويعلن ترويا ـ لاول مرة في تاريخ الأدب ـ ان الكثيرين يحاولون الكتابة باي ثمن وليس كما في السابق ففي هـذا العالم الذي تتزايد فيه عظمة التكنيك ليكون الخطر مميتا بالقياس الى الرواية فهل تتصورون ان دستويفسكي اوبروست يمكن ان يجلس الى مائدته العمالية البسيطة وهدفه ان يكتب بحثا لن يستطع احد أن يكتب مثله ؟

اما في ايامنا هذه فان معظم الكتاب يقادون إلى هذا الهـدف بالـــذات .

اما عن ممثلي (الرواية الجديدة) فقد اجاب : ان بينهم ذوي مواهب وتعكس المدرسة الجديدة اثرها بشكل خاص على الشباب منهم واضاف : لو كان عمري عشرين عاما لخجلت من كتابة رواية ذات احداث وفكرة . ماذا يمكن ان يكون اروع للروائي من ان يؤلف شخصيات تنفذ الى حياة القارىء مثل (الاب كوريو) او راسكولنيكوف ؟ ولـكنك حين تكتب رواية اما ان الشك ينتابك طوال الوقت ـ هكذا يعترف ترويا ـ واما انك تسير في طريق مزيف ؟ . ان العمل في نتاج تاريخي يبعث على الهدوء بصورة اكبر اذ ان الكاتب يتعامل مع التاريخ والوثائق وتقريبا لا تكون هناك ضرورة في ان يفكر الانسان . وحين تنتهي من النتاج الوثائقي سرعان ما تحلم بتلك الحرية الابداعية التى لا تتاح لك الا في عالـــم الروايـــة .

٢ ـ اندريه ستيل : المراسلة ...

الف اندريه ستيل فيلما تلفزيونيا جديدا بعنوان ـ المراسلة ـ وهو مهدى لحياة عائلة عمالية ، قال ستيل عن فيلمه :

قبل كل شيء انه تاريخ حياة طفلين . بنت وولد في البدايـــة يتراسلان ثم يلتقيان . وعائلتاهما تختلفان طبقيا ابو الولد عامـل حديد وامه مربية في روضة اطفال . اما والد البنت فيمتلكان مطعما كبيرا . يتعارف الاطفال بسهولة وبساطة . لكن العلاقة بين الاباء تتكون بصعوبة كبيرة في البداية . فكرة الفيلم الرئيسة تكمن في ان الشعب الفرنسي بكل فئة من فئاته لا يمكن ان يبقى على تحامله على الطبقـة العاملة . الطبقة التي ما تزال باقية وتمارس وجودها ـ كما اشار اندريه ستيل بمرارة ـ واستمر يقول : ودليل هذا اهمال شؤون هذه الطبقة في السينما او التلفزيون او المسرح . ولكن هذا الامر قد ابتدأ بالظهور الان . لقد حان الوقت ان لا يمكن للفن ان ينغلق أمام تصور واقع مثل هذه القوة الحاسمة كالطبقة العاملة في فرنسا . لقد داعبتني رغبة في تقديم شيء ما في التلفزيون يتوسط بين سيناريو عادي ريبورتاج يتعلق بالحياة ومن اجل كتابة السيناريو وايجاد ممثلين توجهت انا والمخرج الى مكان الاحداث لهذا الغرض . لقد فتشنا عن شخصيات حقيقيـة ـ عاملين ـ يناسبون فكرة الفيلم . ثم كتبت السيناريو والحوار بعد ذلك وبعد ان عرفنا كثيرا عن حياتهم الشخصية اردنا ان نبعث في هذا التاريخ الحياة . ان متعة هذا العمل تكمن في واقعيته الكاملة .

٣ ـ مهرجان مسرحي

ان تقليعة القيام بمهرجان مسرحي عالمي سنوي في نانسي ظهرت عام ١٩٦٣ بمبادرة المخرج الفرنسي الشهير جاك لانك . والهدف من اقامة

مثل هذا العيد المسرحي هو تسليط الضوء بقدر الامكان على الجديد والفريد في كل ما ظهر في الفن المسرحي ويضم هذا المهرجان الفرق غير المحترفة كذلك . يقدم للمشاركين في كل عام موضوعا جديدا . وفي هذه السنة طرح موضوعان :

١ ـ (ثقافة الاقلية الجنسية) .

٢ ـ (التقاليد القومية) .

شارك في المهرجان ٥٠ فرقة من ٢٨ دولة قدمت ١٨٠ عرضا .

ولقد جلبت بعض العروض اهتمام الصحافة . ومن بين تلك العروض تميزت ما قدمته فرقة سيليزيا الجنوبية والتي بعثت فيها تقاليد المسرحيات الدراماتيكية الشعبية التي لا تزال سائدة في بعض احياء بولندا منذ القرون الوسطى . كما تميزت عروض الفرق اليابانية التي بينت تقاليد مسرح ـ كابوكا ـ والبرازيلية التي قدمت محاولة لعكس المشكلات المعاصرة في بلدها . ومسرح مدريد قدم مسرحية غارسيا لوركا ـ دونا كريستوباليا ـ اما المسرحان القوميان في نيجيرا واوغندا فانهما قدما اغانيهما ورقصهما الشعبي .

واعلن مدير المهرجان جاك لانك انه يعترف بان انعدام ابنية مسرح دائمية للمهرجان تمنحه ميزة تجريبية . ونحن نسعى في ان لا نقدم فقط عروضا جديدة بل نحاول ان نخلق امكانات لاخذ فكرة عن الحياة المسرحية في كل بلد .

جيكوسلوفاكيا
مجلة الكتاب الجيك

في نهاية ايلول عام ١٩٧٢ صدر اول عدد لمجلة اتحاد الكتاب الجيك ـ ليتيراتورني ميسيجنيك ـ وبعد مرور اكثر من سنة بقليل كتبت « رودي برافو » عن الضرورة الملحة لاصدار مجلات ادبية لان افتقادها يوءدي الى تحطيم العلاقة بين الكتاب والقراء والنقاد .

وفي المقالة الافتتاحية بعنوان ـ طريق للسعادة ـ نشرت بمناسبة مرور عام على المجلة بقلم ممثل المجلس الاداري للمجلة الجديدة ايرجي تاوفير حلل فيها الظروف والاوضاع التي صدرت اثناءها هذه المجلة ثم اشار الى مهماتها وآفاقها. ان هذه المجلة تصدركمطبوعادبي متنوع وهي مهتمة بنشر وتقويم الادب القومي والاجنبي . وتتكون من اربعة اقسام :

الاول : الاكثر اتساعا ويضم النتاجات الادبية الفنية لادباء جيك وسلافيين واجانب . القسم الثاني ـ وثائقي ـ يتعلق بالاحداث المختلفة التي تجري في الحياة السياسية والاجتماعية والتي تدخل في سجل التاريخ ، والمواد التي تنشر في هذا القسم تساعد على تكوين نظرة صحيحة عن هذه الاحداث .

فمثلا : بمناسبة التهيوء لانعقاد الموءتمر العالمي الخاص بشوءون الامن الاوربي اصدرت المجلة مقالة لرومان رولان بعنوان ـ اوربا المستقبل ـ كانت قد كتبت في عام ١٩٣٢ بمناسبة موءتمر معاداة الحرب والفاشية الذي عقد في امستردام . اما القسم الثالث فيتضمن : مناقشات ووجهات نظر ومحاولات ادبية وهنا مقالات عن مشكلات النقد وعن دور المكتبات في تعميم الادب الجيكي وعن الادب الوثائقي .

اما القسم الرابع والاخير فهو قسم ـ البالوراما ـ والمقالات النقدية التي تعيرها هيئة التحرير اهمية كبيرة والخاصة بالادبالقومي والاجنبي ، كما وتنشر المدونات التاريخية الادبية .

الهند
لقاءات ادبية

تتميز السنة الحالية بتصاعد نشاط منظمات الكتاب في البلاد . ولفتت انظار المجتمع الهندي موءخرا اللقاءات الادبية والابداعية لكتاب هنود وبنجابيين ، فلقد جرى في العاصمة الهندية الموءتمر السنوي للادب القومي الهندي وبمناسبة عيد الاستقلال الهندي شارك في الموءتمر اكثر من ٥٠٠ كاتب وشاعر وناقد وشخصية ادبية . اجريت اثناء الموءتمر لقاءات ادبية واقيمت امسيات شعرية ومعرض كبير للكتب كان عدد الزوار في هذه اللقاءات اكثر من ٢٠٠ الف . ثم نوقشت المعاصرة للادب الهندي ولتطور نواحيه المختلفة وبقية المشاكل الملحة الماثلة امام الادباء في الظروف المعاصرة للهند المستقلة . تولى التحضير للمؤتمر الشاعر الهندي المعروف كوبال براساد فياس ونشرت ـ هندوستان تايمس ـ تقريرا عنموءتمر الكتاب التقدميين الهنود الذي عقد في مقاطعة اوتار ـ براديش لعكس المقتضيات الضرورية لتكاتف قوى الادب التقدمية والديمقراطية في الهند ومن اجل بعث حركة الكتاب التقدمية على اسس جديدة طبقا لما يتناسب وشكل الظروف المعاصرة للبلاد ثم اعلن الاديب المعروف ب.ش. اوباوخيا عن ضرورةانتقاء الجيد من التراث والتخلص من الرديء منه . اما الشاعر ر.ساكسين فقد اعار انتباها كبيرا في تقريره الى الاتجاهات الاساسية في الشعر الهندي المعاصر اما ف.ن او باوخيا فتناول بالنقد مواقف العديد من النهلستيين المعاصرين من الشعراء المنحرفي المزاج واضاف ان التجديد في الشكل لا يوءدي الى خلق شعر عظيم ، ان الشعر يجب ان يرتبط بصورة حتمية مع نضال الشعب من اجل حياة افضل .

كما قدمت تقارير عن القصة والنقد . واثار جدالا حادا التقرير المعروض بعنوان : ـ المعاصرة والابداع المستأجر ـ وبحجة تكوين صورة ـ متزنة ـ للواقع اكد صاحب التقرير على ضرورة تزيينها . وهناك تقرير اخر اثار رد فعل عنيفا من قبل المشاركين في الموءتمر يشير الى اهمية الحدة في نقد العيوب الاجتماعية والتخلف عن مسيرة التحولات الاقتصادية والاجتماعية .

كما جرى انعقاد الموءتمر الادبي السابع للكتاب البنجابيين في دلهي بدعوة من اتحاد الكتاب المركزي شارك فيه اكثر من ١٠٠ كاتب . ناقش الموءتمر مسألتين : الاولى : مسألة الطبيعة القومية للكتاب البنجابيين والثانية : وضع الحالة النقدية الادبية البنجابية . وفي خلال مناقشة المسألة الاولى اشير الى ضرورة تحرير اللغة والادب البنجابيين بل وكل الثقافة البنجابية من التجزئة الفنية .

اما الناقدة الادبية ف . جاوخان فقد ابدت اهتماما بالتقاليد الديمقراطية والموضوعية للثقافة والادب البنجابيين بنزعات معاداة الامبريالية وبرأيها ان هذه التقاليد بالذات هي التي وجهت اهتمام الكتاب والشعراء البنجابيين المتزايد نحو نضال الشعب الفيتنامي من اجل استقلاله ونحو نضال شعب بنغلادش من اجل حكمه الذاتي . ثم اقترحت تأسيس مركز لتدريس الثقافة البنجابية واصدار مجلة خاصة بمسائل التراث الثقافي البنجابي وطالبت بادخال معدات التعليم في مناهج جميع مستويات الاقسام خاصة بالثقافة والادب البنجابيين .

ولقد تميزت مناقشة مسألة الوضعية المعاصرة للنقد في الادب البنجابي بحدتها . وتحدث ر.ل. اخوجا في تقريره المطول عن شجبه للاراء السوقية لعديد من النقاد . اما الناقد كارانجيت سينكخ فقد حلل مستندا على الطريقة الماركسية وضع النقد الادبي البنجابي المعاصر . وعلى حد قوله فان مهمة النقد الحقيقية تكمن في تفحص الادب في كل مجالاته وفي ابداع كل من يمثله في تطوره الديالكتيكي وفي وحدة شكله ومضمونه .

النرويج
ـ نظرة الى الماضي

هذا عنوان الموءلف القصصي ل : اينكفالد سفينسوس الذي اصدرته موءخرا دار النشر النرويجية ـ تيدين ـ وهذا العنوان لم يختره الموءلف عبثا . اذ انه يعرف القارىء بماضي البلاد بوصفه احدى زوايا كيان النرويج الحالية , ـ ميلدرال ـ وسكانها الذين عاشوا وعملوا بمثابرة هناك حوالي قرن من الزمان . وميلدرال موطن الكاتب حيث قضى فيها طفولتهوترتبط بهذه الاماكن اعز ذكرياته الخاصة ، ولعله لهذا السبب كتبت هذه القصص باسلوب يقترن بحب الطبيعة والناس الذين يسكنون هذا البلد . ان الماضي الذي يدخل القارىء في معمعته يتقبله كشيء حي ومقرب . وميلدرال لم تعد جزءا منالنرويج فحسب ، انها الواجهة لكلالبلادلمساوئها ومحاسنها. وابطالاقاصيص سفينسوس هم عمال المناجم والفلاحون ، ويذكر مصائرهم بكثير من الاحوال بالناس البسطاء للنرويج المعاصرة ، فتاريخ حياة اسكير الشاب

القروي التي يقضيها في المنجم ثم يقتل بحادث موءسف موضوع تتمثل فيه طبيعة معاصرة ، وكذلك موضوع « الوحدة » في قصة اخرى لنفس الموءلف بعنوان : « هيكسا من سيتيروسا » . يتضمن الموءلف عدا هذه المجموعة القصصية قصصا اخرى نصف تاريخية ألفها الكاتب مبينا فيها الاساطير والعادات النرويجية القديمة وهي مكتوبة بروح السخرية البريئة المرحة التي يتميز بها الفولكلور . (ان ماضيه يخص الجميع كجزء من وطننا نحن) هكذا علق على الموءلف الجديد ، معقب جريدة ـ مزبكسيه‌تين ـ .

قبـــرص
موءلف شـعري

ظهرت النسخة الاخرى للمسلسلة الشعرية ـ شعر قبرص ـ التي تصدرها وزارة التعليم . وهذا هو الجزء التاسع والعشرون الذي يحتوي على اشعار شعراء قبارصة مشهورين عاشوا في نهاية القرن التاسع عشر وبعد بداية القرن العشرين ك : فاسيليسا ميخاليليديسا وديميتريسا ليبيرتيسا وهذا المطبوع صدر باللغة الانكليزية . وهدف نشر هذه المؤلفات هو تعريف القارىء بالشعر القبرصي الذي الف باللهجة القبرصية غير المعروفة .

تترجم هذه الاشعار للغة الافريقية ومن ثم للغة الانكليزية وهذان الشاعران يمثلان قمة الشعر القبرصي لا لانهما يكتبان باللهجـــة القبرصية فحسب بل ولانهما يعكسان في اشعارهما حياة القبرصيين وتطلعهم نحو الحياة الفضلى .

ايطاليـــا
ابداعات فينولو تناقش

في عالم الحياة الايطالية تجري مداولات بخصوص ابداعات كاتب معاصر وجدير بالاعتبار . هذه المداولة جرت في البا . وهي تتعلق بحياة الكاتب الفدائي ـ بيبة فينولو الذي اعترف به بحق بعد موته في عام ١٩٣٦ . وهذه المداولات كانت مثيرة مفيدة . وقد كتب التقرير عن حياة الكاتب الناقد جون كارلو فيريتي الذي اشار الى ضرورة دراسة ابداعات الكاتب الفدائي التي تناولت مشاكل عصره وحركة المقاومة . وفي خلال المناقشات تحدث الكثير من الشخصيات الادبية من بينهم منيوف من انكلترا وهنغاريا ناقشوا بصورة خاصة قضايا علاقة ابداعات فينولو مع الواقعية الجديدة ، والمائل والاختلاف في كتب فينولو مع كارلوكاسولي الذي وصف في كتبه اماكن الانصار ومصائرهم . ثم نوقش تأثير فوكنر وهمنغواي على نتاجات فينولو واعير اهتمام كبير للغة واسلوب نتاجاته .

وسيصدر كل ما تلي ونوقش في كتاب خاص بهذه المسألة عن دار النشر « كاردزانتي » .

اما دار النشر « ايناودي » فانها ستقوم بنشر نتاجات ورسائل وملاحظات للكاتب لم تصدر من قبل . اما روايات فينولو ـ ثلاثة وعشرون يوما لمدينة البا ـ الفدائي جوني ـ يوم النار ـ قضية شخصية ـ سبت مثير ـ فكلها قد اعيد طبعها ، كما تجري ترجمتها الى اللغـات الاخـرى .

اليونـــان
مجلة ادبيـة جديدة

في اثينا ظهرت مجلة جديدة ـ سينيخيا ـ اي ـ الاستمرار ـ ويذكر عنوانها باحسن المجلات الادبيـــة ـ ايبيتيوريسي تيخنيك ـ و ـ ايبوخيس ـ اللتين اغلقتا حالا بعد انقلاب ١٩٦٧ ان احد الاهداف الاساسية للمجلة هو : تعزيز تكتل القوى التقدمية الادبية وقد كرست صفحات كثيرة لاثنين من الكتاب المتفوقين اللذين ارتبطت قضيتهما بحركة المثقفين المبدعين المعادية للدكتاتورية .

جمهورية افريقيا المركزية
« اكتشاف بلاد بعيدة »

صدر في فرنسا كتاب ماكومبو بامبوتيه ـ الامــيرة ماندابو ـ وموءلفه هو ممثل بلاده في منظمة اليونسكو . يعتبر هذا ثالث كتـاب يوءلفه فقد سبقته الى عالم النشر الرواية الملحمية ـ حمامتـان من اوبانكي ـ وكتاب اخر للاطفال وقصائد شعرية نشرت في مجلة ـ اوربا ـ وقد ثمن بشكل خاص اندريه ستيل في « اليومانتيه » كتـاب ماكومبو الجديد الذي يقص فيه للقارىء الاوربي احاديث عن بلاده البعيدة بشاعرية متميزة جدا .

كتب ستيل يقول : كما لو اننا مع كل سطر نقرؤه نتقدم خطوة الى الامام في العالم الجديد علينا .

السنغال
دار نشـر جديدة

في داكار باشرت دار النشر « المنشورات الافريقية الجديدة » القيام باعمالها . وشاركت حكومة السنغال وشركة بيركاسلونوفوي كوستي والعديد من شركات طبع الكتب الفرنسية مثل : هاشيت ـ ورسي ـ . ستقوم الدار بنشر مطبوعات سياسية وعلمية وادبية وفنية . كذلـك الـكتب المدرسية . وتقوم اللجنة الادارية بدراسة ١٠٠ مطبوع لاعدادها للنشر حاليا من ضمنها روايات ومسرحيات واقاصيص وملاحم ومقالات نقدية . وهذه الدار مدعوة لان تلعب الدور الرئيس في محاربـــة الامية والقضاء عليها .

وفي تشجيع وتحسين طرق التعليـــم الخـــارجي والمسائي وسوف تتعـــاون الدار مـــع بقية دور النشـــر الافريقية وبالدرجة الاولى مع دور نشر ـ نيجيريا ـ .

بولنـــدا
استمارة ـ منبر الشعب ـ

جريدة « تريبونا » ـ منبر الشعب ـ البولندية قدمت علـــى صفحاتها استمارة وجهت الى الشخصيات الثقافية تطلب الاجابة على الاسئلة التالية :

١ ـ هل يجد العمل انعكاسا كافيا له في ادبنا وفننا ؟
٢ ـ هل يمكن لهذا الموضوع ـ العمل ـ ان يلهم عمالنا الابداعيين في ايامنا هذه اكثر من السابق .
٣ ـ واذا كان الجواب على السوءال الثاني ـ نعم ـ فاية شروط يجب ان تتوفر لاستكمال تلك الوضعية ؟ .

ثم نشـرت الاجـوبة التاليـة :

الكاتب هنريك فورتسيل اعلن : ان انتاج كتب جيدة عن العمل يتم في حالة واحدة فقط هي عندما لا ينظر الكاتب الى عمل الناس من جهته اي وهو في مكانه بل عندما يشارك هو فيه . وبرأيه ان تصوير العمل واناسه قد جاء ناجحا في الريبورتاجات والاقاصيص اكثر منه في الروايات . اما الاديب ستيفات كوزيتسكي فقد ابدى رأيا قال فيه :

ان موضوع العمل لم يصل الى حد الموضوع الرئيس في الادب البولندي ولكن الجديد في عالم الادب يشير الى ان الحالة تتغير . امـا المخرج السينمي وكاتب السيناريو كازيميج كوتس فقد كتب :

لا نستطيع ان نستقي المعلومات الكثيرة عن التغييرات الجارية في قريتنا في المرحلة الاخيرة عن طريق الادب الفني ، رغم ان تلك الاماكن تحوي تغييرات ممتعة ، من الممكن تسميتها بتغييرات ثورية تشمل عالم الانسان العامل الذي يقوم بتنفيذ جزء حساس من اهم المهام الاجتماعية تحت لواء الحكومة الاشتراكية ، ان هذا الموضوع جدير باقصى حدود الاهتمام منذ زمن طويل .